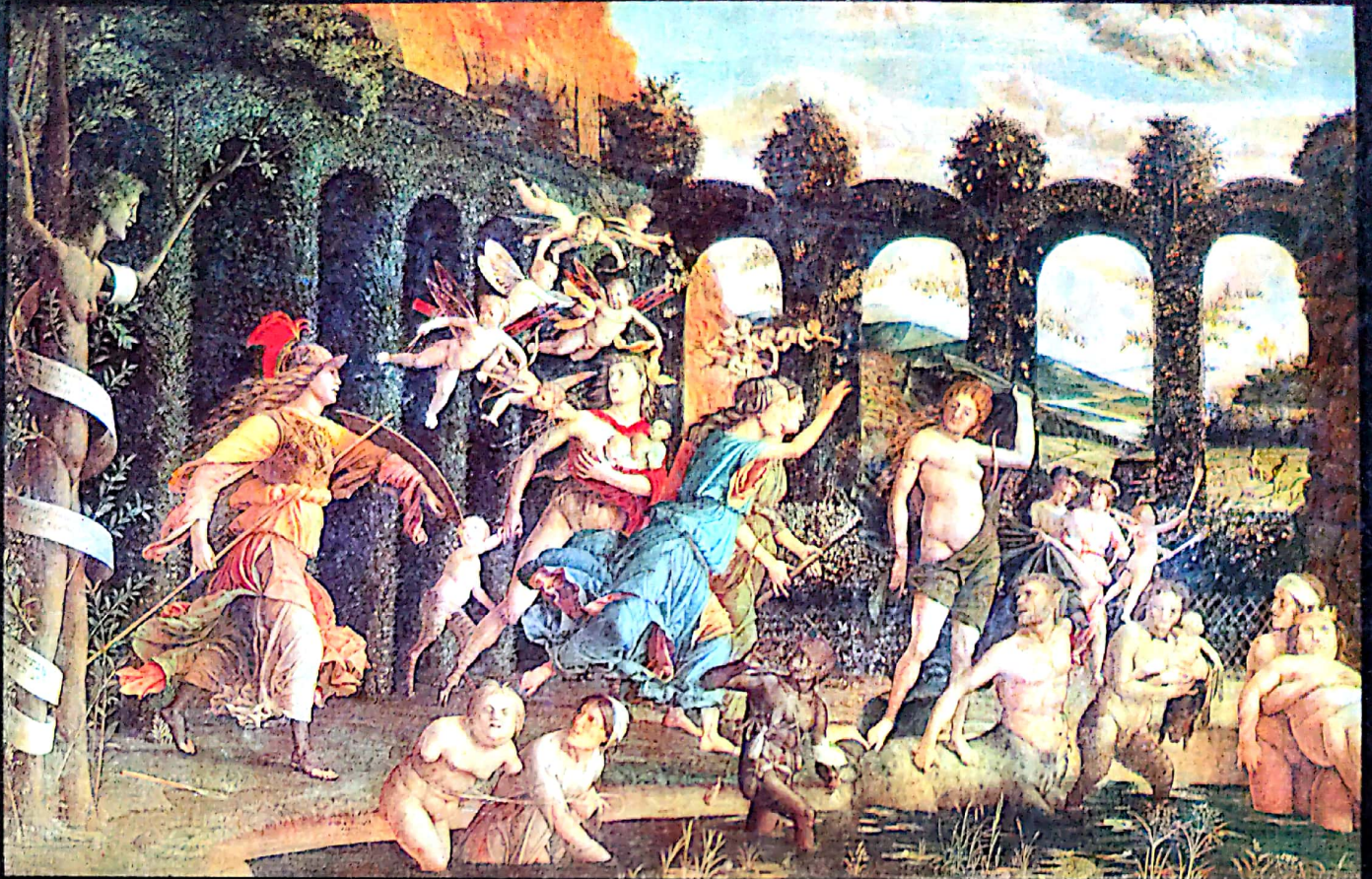




MANTEGNA



Tout l'œuvre de Mantegna révèle l'âpre ténacité d'un forgeron penché sur son enclume, d'un créateur tenace et pensif, soutenu par sa ferveur, embrasé par le feu de l'esprit, fidèle jusqu'au bout à son idéal esthétique. Harmonie et classicisme marquent chacune des créations d'un artiste passionnément combatif, prêt à renverser les obstacles dressés sur son chemin. L'ardeur de son tempérament l'aidait à modeler la matière pour la faire cristalliser en formes d'une parfaite pureté structurale. S'il est un peintre héroïque devant l'art et la vie, c'est bien Mantegna.

ALEXANDRU BALACI

Jaquette:

Le Triomphe de la Vertu, détail

Crucifixion, détail

Portrait d'un prélat de la Cour de Mantoue

Dos de jaquette:

Le Parnasse, détail

Madone de la Victoire

ALEXANDRU BALACI

ÉDITIONS MERIDIANE
BUCAREST, 1980

Mantegna



D'après l'original en roumain:
Alexandru Balaci
MANTEGNA, Editura Meridiane, București 1979

Traduit du roumain par
ION HERDAN

Rédacteurs:

pour la version roumaine
ILEANA ȘOLDEA

pour la version française
MANUELA CORAVU

Rédacteur technique:
GEORGETA PUSZTAI

Présentation graphique:
MIHAIL BOITOR

Tous droits réservés



Dans son *Roland furieux*, chef-d'œuvre littéraire de la Renaissance, l'Arioste situe Andrea Mantegna entre deux géants: Léonard de Vinci et Michel-Ange. Tout de même, dans son *Courtisan*, manuel du parfait gentilhomme humaniste, Baldassare Castiglione le compte au nombre des peintres *eccellentissimi*, dont le style parfait reflète le sens de l'harmonie et de la symétrie de l'univers. De son vivant déjà, on le voit, les grands écrivains portaient aux nues le peintre dont l'œuvre leur paraissait rendre un témoignage éclatant de l'espace et du temps qu'ils s'attachaient eux-mêmes à déterminer par d'autres moyens.

Ce qui définit pleinement le plus grand peintre de l'Italie septentrionale, l'artiste qui, en pleine Renaissance, est à l'origine d'une nouvelle manière de voir, c'est la lucidité du regard jeté sur le passé, ce sont les perspectives ouvertes par sa main, habile à composer de vastes décors. Et ces images, qui comptent parmi les plus belles de l'art de tous les temps, sont le signe lumineux de sa vitalité éternelle. Dans sa vie comme dans son œuvre se révèle l'obsession d'une géométrie de cristal; il s'agit pour lui de fendre par des gestes harmonieux la dureté de la matière pour en faire des prismes polyédriques. Il y aurait bien des choses à dire sur la minéralisation des toiles de Mantegna, sur le décanage millénaire des gouttes d'eau tombant dans les cavernes, sur les dépôts de calcaire enrobant ces formes esquissées, sur la manière de l'artiste de découper le paysage en groupes minéraux, où rochers, falaises et grottes sont l'œuvre des forces de la nature, acharnées à creuser profond pour les transformer en quartz et en granit. C'est là le don fait par Mantegna, qui puise ses sujets dans l'histoire et qui, amant passionné de l'Antiquité, confère à ses groupes statuaire une vigueur où se révèle la maîtrise du peintre soumis à une règle morale sévère. Son expressivité, Mantegna la doit au sentiment de l'histoire et de la perspective — loi primordiale de son art. A force de sonder les abîmes du temps, il met au jour le minéral précieux de l'art éternel, vu sous l'angle intellectuel de la vérité et de la quête du Beau formel. Pour lui, la caducité de l'être humain ne saurait conduire au désespoir. Sous l'inexorable passage du temps, sous les tragédies qui rongent l'œuvre des hommes, il cherche sans relâche les structures, l'essence de la forme. Le temps qui passe a, certes, le pouvoir de détruire les apparences, mais non point celui d'anéantir le noyau initial, radieux, de la création génératrice de formes éternelles, immense pyramide de cristal dont l'humanité garde le souvenir. Les paysages dévastés et les ruines des toiles de Mantegna témoignent toujours de l'acharnement qu'il met à briser l'enveloppe pour atteindre le cœur de cristal. Au cristal aussi il emprunte son extraordinaire clarté; ses tableaux ont, en effet, la densité et la transparence de ce minéral luminescent qui se trouve au creux des rochers ou dans les ténèbres des cavernes. Cette fermeté de contours, cette profondeur, cette rigueur dans la représentation de la figure humaine sont le fruit d'une implacable logique, d'un raisonnement parfait, d'une intelligence entraînée à longuement méditer sur les fins historiques de l'art. Les principes intellectuels de la Renaissance se nourrissent des souvenirs d'une Antiquité dont l'art éminemment anthropomorphe n'a jamais cessé de hanter la Péninsule. A l'équilibre, à la sérénité, à la rationalité classiques Mantegna ajoute son expérience et sa modernité. S'abandonner au rêve pour s'isoler, voguer tout seul sur des mers inconnues, ce n'est pas là son

fait; il aspire, au contraire, à conduire l'humanité vers un monde harmonieux et rationnel. Pour transfigurée que lui paraisse l'histoire concrète ployant sous le souffle de l'art, elle maintient l'intégrité de ses essences de cristal. L'harmonie de ces toiles résulte de la fusion imprévue d'une expérience d'homme et d'artiste et des exploits historiques d'un monde auquel cet artiste appartient. Mantegna cherchait à connaître la vérité effective des choses. Doué d'un talent immense, il incarne à merveille une époque d'épanouissement. Fondé sur l'expérience, son savoir lui donne l'assurance de l'ar-



Bacchanale avec Silène

tiste habile à scruter les détours du cœur humain et marque son art au coin du réalisme et de la vérité. Sa spiritualité se bande sous le signe polaire de l'humanisme pour exalter l'homme, devenu centre de l'univers, et pourvoir d'arguments une mythologie nouvelle. Le regard de ce nouvel archétype humain pénètre jusqu'au noyau lumineux des « choses », écarte les voiles qui les soustrayaient à la vue. Désormais l'art sera un attribut de l'histoire, un parfait instrument d'étude de l'âme individuelle comme de la grande âme collective; le dialogue s'engage entre le créateur et le spectateur, qui jouit de l'éclat et du coloris de la beauté créée. On retrouve les données esthétiques de la Renaissance dans les larges perspectives, dans la logique de ces tableaux où Mantegna reconstitue des univers construits selon le rythme de l'harmonie et de l'équilibre, issus des lois rationnelles de l'époque; le peintre fut le premier à créer une poétique de la forme, aux structures parfaitement symétriques. Influencé par son époque, il s'écarte des dogmes et du caractère sacré du christianisme, lors même qu'il tira ses sujets de la Bible. Les ténèbres du Moyen Âge se dissipaient, la Renaissance « découvrait l'homme et le monde », la culture se laïcisait et se gonflait d'optimisme; épris d'une Antiquité anthropomorphe, l'artiste se voue sans relâche à son labeur pour offrir à ses contemporains un modèle renouvelé de l'antique. Comme les Anciens, il dépeint le combat, combien dramatique, de l'homme aux prises avec un destin contraire. Lui, le plus grand « antiquaire » du XV^e siècle, se voit amené par la révélation de l'antique, à transposer les sujets religieux dans l'histoire, notamment l'histoire romaine. Ses premières leçons, il les devait à des fragments antiques qu'il avait eu le

loisir d'étudier dans l'atelier d'un étrange artiste qui avait dirigé ses débuts: Squarcione. Grâce à ce dernier, il avait appris à créer des figures monumentales, découpées avec une précision sans défaut dans des blocs minéraux et situées au centre d'espaces symétriques baignés de lumière bleue. Bien plus: les ornements dont il chargera ses tableaux seront non seulement des réminiscences mais des copies fidèles de motifs empruntés aux fresques, aux statues, aux médaillons et aux médailles romains.

Si les personnages y gagnent en expressivité, c'est grâce à l'éclat jeté par la tradition latine retrouvée. L'ouragan déchaîné par la nouvelle spiritualité — l'humanisme — faisait disparaître à l'horizon le vaisseau du bas-gothique. Mantegna, lui, sera la haute pyramide, le bloc de cristal qui réfléchit les rayons d'une lumière nouvelle venue de nouveaux cieux. Ses tableaux sont autant de démonstrations rigoureusement logiques du prix qu'il convient d'accorder à l'histoire; dans cette perspective, l'Antiquité n'est plus une simple entité, un idéal de beauté, mais affirmation des grandes valeurs de l'humanisme, des hauts faits de l'humanité.

Si Mantegna est classique, c'est en obéissant aux lois, nouvellement découvertes, de la perspective et en apaisant les conflits dans une région où règnent la sérénité et la solennité statuaire faite de marbre et d'albâtre. A approfondir la forme, à disséquer le réel, Mantegna s'engage sur la voie d'une humanité héroïque, capable de vivre intensément la grandeur et l'austérité de l'histoire. Mais pour passionnés que soient ses élans et hardis ses tumultes, ils finissent par s'apaiser au sein de l'harmonie. Tout l'œuvre de Mantegna révèle l'âpre ténacité d'un forgeron penché sur son enclume, d'un créateur tenace et pensif, soutenu par sa ferveur, embrasé par le feu de l'esprit, fidèle jusqu'au bout à son idéal esthétique. Harmonie et classicisme marquent chacune des créations d'un artiste passionnément combatif, prêt à renverser les obstacles dressés sur son chemin. L'ardeur de son tempérament l'aidait à modeler la matière pour la faire cristalliser en formes d'une parfaite pureté structurale. S'il est un peintre héroïque devant l'art et la vie, c'est bien Mantegna.

La première fois que l'on voit paraître le nom d'Andrea Mantegna c'est en 1441, sur les registres de la corporation des peintres de Padoue. On l'y avait inscrit en qualité d'apprenti et *finli* (fils adoptif) du peintre Francesco Squarcione, un des personnages les plus curieux parmi les artistes de l'Italie septentrionale. Mantegna était né en 1431 à Isola di Carturo, un petit village situé entre Vicence et Padoue et qui aujourd'hui porte le nom du peintre. Il était le deuxième enfant d'un menuisier nommé Biagio, qui devait être bien pauvre pour s'être séparé de son fils et en avoir fait l'élève et le fils adoptif de Squarcione. On a pu établir sa date de naissance avec la plus grande précision grâce à une inscription découverte dans l'église Sainte Sophie, à Padoue, et qui est, de fait, sa première signature d'artiste: ANDREAS MANTINEA PAT. AN. SEPTEM ET DECEM NATUS SUA MANU PINXIT MCCCCXLVIII¹. Blond aux yeux bleus, il n'avait rien des anges préraphaélites et, dès son adolescence, se dressait contre les contraintes imposées par la dureté de son existence. L'atelier de Squarcione, où il allait travailler six années durant, ne ressemblait guère à une école de Beaux-Arts; c'était plutôt une entreprise habilement dirigée par un personnage doué d'un sens aigu du commerce, qui n'hésitait pas à accepter les plus grosses commandes. On ne connaît pas de toile qui puisse être attribuée à cet excellent gérant, admirateur passionné de l'Antiquité, acharné à fouiller le sol pour y découvrir des marbres et semer de pierres blanches la voie royale de la Renaissance. Musée d'antiques, l'atelier de Squarcione était le lieu de rendez-vous des étrangers de passage et

¹ «Le padouan Andrea Mantegna, âgé de 17 ans, a peint de sa main en 1448» (cf. MARIA LUISA RIZZATTI, *Mantegna*, Arnoldo Mondadori, 1976, p. 9)

des professeurs attachés à l'illustre université de Padoue qui brillait de tous les feux de l'astre nouveau: l'humanisme. L'intrépide, l'intelligent Squarcione se serait, dit-on, aventuré jusqu'aux lointains rivages de la Grèce pour en rapporter une cargaison de statues antiques. Les avis sont partagés sur la qualité de l'enseignement dispensé dans un atelier où les élèves, pour payer les leçons du maître, étaient astreints aux plus bas ouvrages. L'astucieux Squarcione savait à merveille exploiter les dizaines d'élèves dont il peuplait son atelier, et il faut convenir que ceux-ci furent célèbres, entre 1450 et 1470, dans toute l'Italie septentrionale. Issus de parents pauvres, ces nombreux apprentis peintres apprirent, dans l'atelier de ce personnage si contesté, l'art de manier le pinceau, d'écraser et de marier les couleurs, de se servir des antiques comme de points de repère pour créer, à leur tour, des ouvrages capables d'exalter le Beau et le Vrai. Le plus indiscipliné parmi eux, le plus intransigeant, le plus conscient aussi de son talent, était Andrea Mantegna qui eut maintes fois maille à partir avec son « maître », même après avoir déserté l'atelier de celui-ci. Prié parfois de donner son avis sur les toiles du jeune peintre, Squarcione déclarait que ce dernier ne faisait qu'« imiter » les marbres antiques, manière incomplète d'apprendre à peindre, les pierres, dénuées de souplesse de par leur nature, n'ayant jamais la douce mollesse des chairs. Le renseignement nous est fourni par Giorgio Vasari², qui y ajoute un détail pittoresque: désireux de se venger de Squarcione, Mantegna l'immortalisa sous les traits d'un soldat pansu. Toujours est-il que Squarcione savait découvrir les talents, et quoique Mantegna l'eût traduit en justice pour se faire payer une toile exécutée à l'enseignement de son atelier, il s'inclinait devant le génie du grand peintre et s'écriait devant un de ses élèves: « Ho fatto un uomo di Andrea Mantegna come farò anco di ti! »³ A vrai dire, Mantegna était un autodidacte; si on lui avait enseigné le rudiment à Padoue, il avait étudié Giotto dans l'immortelle Cappella degli Scrovegni, le divin Filippo Luini, toujours en quête de la « douce » perspective, Paolo Uccello et Andrea del Castagno. Le vrai choc allait lui être donné par l'œuvre de Donatello, où la peinture et la sculpture s'unissent pour atteindre des fins idéales. La statue de Gattamelata et les bas-reliefs de l'église Saint Antoine à Padoue, allaient marquer à jamais la formation du jeune artiste. Agé de 17 ans seulement, délivré de la tutelle de Squarcione, il se voit confier, avec trois de ses camarades, la décoration de la chapelle des Ovetari aux Eremitani de Padoue. A ses côtés travaillait Nicolò Pizolo, de dix ans son aîné, l'élève préféré de Lippi, de Donatello, peintre hardi, épris de l'esthétique nouvelle. Cette commande, qui allait durer huit ans, fut interrompue par la mort de deux de ses collaborateurs (dont Pizolo, qui mourut assassiné) et par le mariage d'Andrea avec Nicolosa Bellini, en 1454. Nicolosa était la fille de Jacopo et la sœur de Gentile et de Giovanni, le plus « pur » poète de la couleur; mais ce dernier n'exerça aucune influence sur son beau-frère, son art tout d'intuition et de sentiment étant à l'opposé de la densité rationnelle de Mantegna. Dans la *Présentation au temple*, on voit une jeune femme dont les traits classiques sont éclairés par un beau regard mélancolique: cette jeune femme est l'épouse de l'artiste. Elle l'accompagna tout au long de sa vie et avait pour les sautes d'humeur de son mari des trésors d'indulgence; modeste et douce, elle lui donna plusieurs enfants qui essayèrent, mais vainement, d'égaler leur illustre père.

En 1455 s'acheva la décoration de la chapelle des Ovetari. Toutefois, l'artiste eut à vider une querelle avec Madonna Imperatrice Ovetari au sujet d'un certain nombre d'apôtres qui, faute d'espace, ne paraissaient pas sur la fresque. Squarcione y était

² GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori i scultori italiani*, I^{re} ed., Firenze 1550; II^e ed., Firenze 1568

³ cf. MARIA LUISA RIZZATTI, *op. cit.*, p. 87

pour quelque chose, car il proclamait que les tableaux marmoréens de Mantegna étaient tout juste des « pierres colorées ».

L'adolescent venait de vivre sa première grande aventure artistique. Hélas, cette suite de fresques n'est aujourd'hui plus qu'un souvenir. Le 11 mars 1944, en effet, à l'exception du *Martyre* et du *Translation du corps de saint Christophe*, le cycle entier disparaissait sous les bombes. Les deux morceaux sauvés avaient été détachés et déposés en lieu sûr au début de la deuxième Guerre mondiale. Grâce aux travaux



Descente aux Limbes

du célèbre Institut central de Restauration, à Rome, on a pu récupérer dans les décombres et reconstituer un certain nombre d'autres fragments. Le choc produit par la première œuvre de Mantegna est décrit par Goethe dans son *Voyage en Italie*. Un grand écrivain a su trouver les mots capables de traduire un jugement de valeur porté sur un chef-d'œuvre des arts plastiques et sur l'influence que celui-ci était appelé à exercer: ... Dans l'église des Eremitani j'ai vu des toiles de Mantegna, un maître d'autrefois, qui m'enthousiasmait. Dans ces œuvres que de modernité aiguë et sure! Cette modernité absolument authentique qui ne se borne pas aux apparences, qui ne recherche pas l'effet et, loin de viser à la fantaisie, est, au contraire, sévère, pure, limpide, détaillée, précise, et tout ensemble dure, étudiée, travaillée, cette modernité-là a enfanté toute une postérité de peintres...⁴

L'admiration vouée à Mantegna par l'auteur de *Faust* souligne la modernité d'un peintre rompant avec l'art du passé. Le génie nouveau de la Renaissance livrait

⁴ JOHAN WOLFGANG VON GOETHE, *Italienische Reise*, Padova, 27 septembre 1786, apud MARIA LUISA RIZZATTI, *Op. cit.*, p. 119

bataille au gothique passéiste. Ces rythmes harmonieux traduisaient, par le coloris, la logique d'un esprit rationnel, capable de comprendre la démarche d'un artiste qui édifiait son rêve selon les lois de la géométrie en découpant dans la matière de grands blocs où s'exprimait l'austérité solennelle d'un peintre souverain de l'espace et du temps. Le rendu parfait de la perspective révélait dans ces fresques magnifiques la résurrection du monde classique, baigné par l'éclat du soleil méditerranéen. C'en était fini de l'évanescence des aurores boréales. Artiste consommé, l'adolescent pour exécuter ses personnages avait tourné le dos à tous les dogmes; une fois de plus s'affirmait son désir de clarté, et il achevait avec la précision la plus rigoureuse son plan géométrique. Les fresques de la chapelle Ovetari font songer aux poèmes d'Edgar Allan Poe, composés jusqu'au dernier vers dans l'esprit — et non pas dans l'âme du poète — avant d'être transcrits sur le papier.

La symétrie parfaite de l'idéal géométrique se confond avec l'univers même de Mantegna, démiurge d'un œuvre rendu possible par l'assimilation totale du modèle anthropomorphe proposé par l'Antiquité.

Mantegna en effet conçoit l'art sous un angle nouveau: désormais l'art procèdera de l'antique. Les marbres de la Grèce transportés en Italie, les morceaux mis au jour par les fouilles pratiquées dans toute la Péninsule, immense tombeau de statues antiques, la collection de Squarcione, avaient allumé en l'âme du jeune artiste un feu qui le dévorera jusqu'à son dernier souffle. A ses yeux, l'art antique, dans sa transfiguration, est plus parfait que la nature même. Vasari l'affirme sans équivoque: « Andrea a toujours prétendu que les belles statues antiques sont bien plus parfaites que la nature et possèdent des parties beaucoup plus belles que n'en peut présenter celle-ci, du fait que — à l'en croire et selon ce qu'il voyait dans les statues — ces artistes admirables avaient créé à partir de plusieurs modèles l'achèvement même de la nature, laquelle réunit trop rarement sur une seule personne toutes ses perfections.⁵ » Hanté toute sa vie par l'Antiquité, notamment par le souvenir de Rome, Mantegna ne dévia jamais de la voie qu'il s'était tracée et ne se mit jamais en quête d'un autre idéal. Le regard rivé sur les bas-reliefs romains, il était obsédé par des rapports d'espace et attachait si peu de prix à la couleur qu'il finit par n'en plus employer qu'une seule. Chez lui, point de lyrisme primordial.

Ses vastes décors sont peuplés de personnages sculpturaux venus tout droit d'une Antiquité idéale qu'il se propose de ressusciter et de rebâtir sur le sol italien, éclairé des feux de la Renaissance. A ce que l'on pourrait nommer l'état minéral, ses personnages ne paraissent jamais pétrifiés; ils sont, au contraire, animés d'une vie intense. A la limite de la cristallisation, leurs gestes, soumis à une forte tension, annoncent une proche décharge. Les tableaux de Mantegna font songer à quelque matière dont l'incorruptible dureté résiste à la dégradation et à l'érosion produite par le temps. Sous quelque angle qu'on l'envisage, la chapelle des Ovetari, miracle de l'adolescence de l'artiste, laissera un souvenir impérissable. Cette romanisation obsédante suivra une évolution ininterrompue et parfaitement cohérente. *Romain*, le peintre le sera toujours, et non seulement dans des toiles à sujets historiques comme le *Triomphe de César*; quand il traitera des thèmes sacrés, il laissera parler son humanisme latin plus haut que ses sentiments de chrétien. Que sont sa *Crucifixion* et son *Ascension*, sinon de splendides évocations du monde antique? Tout l'indique: la fierté des attitudes, le décor fait de temples et de colonnes, les ruines où revit la majesté de Rome. A tant rêver de l'Antiquité, Mantegna a réussi à « romaniser le christianisme ». Une volonté

⁵ GIORGIO VASARI, *Op. cit.*, p. 135

indomptable trace l'itinéraire esthétique de cet artiste, attaché à évoquer la vérité historique, ainsi que les époques et les lieux qu'elle embrasse.

Une vie aussi tumultueuse fait bon marché des limites et des interdits; un rien la fait déborder. Loin de s'identifier au geste pétrifié en statue, la vie est mouvement perpétuel et nous rappelle la flèche que Valéry nous montre volant et allant se ficher en un point précis. Les sources généreuses de l'art antique produisent des sèves classiques idéales, à la fois fluides et denses en dépit de leur transparence. Les paysages sur lesquels se profilent les processions et la Croix nous font songer à une incision pratiquée sur une matière d'une dureté telle que seul le diamant en peut venir

La Descente de croix



à bout. Les hauts rochers perçant l'azur profond du firmament, les châteaux-forts découpant leurs géométries sur les collines couronnées de cyprès relèvent d'un ordre géométrique achevé auquel se plient le temps et l'espace. On sent — avec quelle intensité — le désir de mettre fin à l'époque dominée par la guerre et le feu pour accéder à l'âge d'or où règne la vérité absolue de l'art, d'un art susceptible d'offrir des consolations. Il s'agit pour le peintre de ressusciter le monde antique sous une défroque agréable aux yeux de ses contemporains. Tel un mystique en prière devant des reliques de martyr, il médite sans fin sur les ruines et les emblèmes de l'Antiquité. S'il tend à ressusciter un passé glorieux, c'est pour faire honte au présent, période d'involution de l'histoire et de l'art. Rome, *Caput Mundi* — tel est son noble emblème, le sceau impérissable du Beau et du Vrai. Mais ne nous y trompons pas: Mantegna n'est pas un simple archéologue. Il repense son illustre modèle pour l'animer du souffle de sa modernité et y ajoute l'élément personnel qui le distingue de tous les autres artistes. A la solennité antique se substitue l'austérité de la forme chaque fois qu'il situe les faits et les personnages de la mythologie chrétienne dans les grandioses décors du monde latin soumis jusqu'à lui à la chronologie. Les athlétiques héros de ces tragédies chrétiennes que sont les premières toiles de Mantegna incarnent une vigoureuse romanité; modèle insurpassable, le corps humain révèle la perfection de ses proportions, dictées par les lois d'une géométrie d'or. Créateur de personnages semblables aux statues antiques, Mantegna connaissait l'Antiquité à merveille, à la fois par ses œuvres d'art — sculptures, sarcophages de marbre, monnaies — et par sa littérature, dont les rayons jetaient un éclat toujours plus vif sur ce que l'on appelait déjà la Renaissance. A ses yeux, l'image devenait forme, et le mythe se dépouillait de son voile phosphorescent pour se transformer en histoire.

Amant passionné de l'Antiquité, l'artiste possédait sans doute le latin à fond. Aux XV^e et XVI^e siècles, ne l'oublions pas, le monde savant parlait le latin; les humanistes italiens usaient à la perfection de cet outil si souple et les poètes étaient légion dont les vers étaient composés en cette langue. Dans ses lettres, Mantegna recourt souvent au latin et l'élégance de ses périodes trahit une connaissance profonde des ouvrages de Cicéron. Cette passion envahissante prenait possession jusque de sa vie quotidienne; c'est ainsi qu'il visita les bords du lac de Garde, de virgilienne mémoire, en compagnie de plusieurs de ses amis qui, le front ceint d'une couronne de lauriers, se faisant appeler *Imperator*, *Procurator*, *Consules*. Exaltés par leur passion, ces jeunes gens étaient à la recherche des vestiges de la gloire italique qu'ils chantaient dans leurs hymnes. Mantegna étudiait l'histoire par le prisme de l'Antiquité, ce qui ne l'empêchait pas d'être un témoin scrupuleux de son temps. Doué d'une sensibilité peu commune, il connaissait chaque coin de son pays, chaque nuance de l'âme de son peuple et se plaisait à les éclairer de la phosphorescence de son art, lequel obéissait à la raison.

Retournons à la chapelle des Ovetari. Dès l'abord, Mantegna avait su matérialiser son rêve en art grâce à ces perspectives aériennes et à ces vastes espaces au centre desquels, dans un plein embrasement de couleurs, les formes constructives de la mythologie annoncent l'art nouveau dans une Italie excédée par l'hiératisme et la verticalité gothiques. S'il assimile l'expérience de ses devanciers, c'est en la passant au crible d'un humanisme brillant des feux d'une extraordinaire logique plastique. Dans la chapelle des Ovetari est né un art nouveau, riche de toutes les expériences antérieures et capable d'opérer la symbiose de l'architecture, de la sculpture et de la peinture selon les lois d'une géométrie classique, à quoi s'ajoute l'observation réaliste, impitoyablement lucide, des personnages figurés. Arcs de triomphe, effigies et ornements, solennité des attitudes, luminosité des reliefs — tout dit Rome radieuse; ce ne sont que rythmes ondulatoires, dynamisme, vie. La foule mouvante est distribuée en groupes

symétriques en fonction des lois les plus précises de la perspective et du dessin; les personnages se détachent nettement de l'espace vibrant qui les entoure. Dans cet univers d'austérité pénètre le génie de l'homme moderne; les physionomies trahissent une remarquable mobilité passionnelle; au pathétisme des sentiments répondent les nuances infinies de tons chauds, comme en témoigne le *Martyre de Saint Jacques*. Au terme d'une curieuse évolution, l'œuvre s'humanise; désormais l'histoire ne se présente plus dans sa magnificence; elle ne sera plus que la somme de tous les événements et de tous les faits, car l'homme est la seule créature raisonnable de l'univers. De même, les deux fresques retraçant le *Martyre de Saint Christophe*, les dernières que Mantegna ait exécutées dans la chapelle des Ovetari, révèlent la nouvelle tendance de l'artiste, soucieux de dépasser la forme préétablie pour atteindre l'expression et le flux vital qui jaillit tumultueusement des architectures antiques où éclate déjà le génie de la Renaissance. A contempler l'œuvre du génial adolescent, on est saisi d'émotion: c'est la naissance d'une ère nouvelle.

En détruisant presque en entier le chef-d'œuvre du grand peintre, les bombes lancées en mars 1944 ont meurtri la beauté dans son essence de cristal.

Cependant Mantegna s'était attaqué au *Polyptique de Saint-Luc*, lequel, après avoir appartenu à l'église Sainte Justine, à Padoue, se trouve aujourd'hui à la Pinacothèque Brera, à Milan. Equilibre et solennité: un étrange cadavre en position verticale, vu à vol d'oiseau — le Christ — voisine avec un portrait d'intellectuel; l'évangéliste, auquel est consacré l'autel, est en train de composer son ouvrage; mais que l'on est loin ici de toute extase mystique! Voici maintenant Saint Marc, les yeux dilatés, paraissant à une fenêtre encadrée de fruits et de feuillage; au lieu de le surprendre en pleine tension, le peintre nous le montre tenant en mains un Evangile relié en argent pour propager la divine parole parmi les hommes de bonne volonté. Le tableau figure au Musée d'art, à Francfort.

Environ le même temps, Mantegna bouillonnant de jeunesse et d'activité, séjourne à Ferrare, dont les marquis, somptueux mécènes, avaient fait le symbole même de la Renaissance. Il y exécuta sans doute le portrait de Leonello d'Este et découvrit l'intéressante Ecole de peinture à l'huile qui florissait dans cette ville dominée par un château massif, dont l'architecture opère la transition du Moyen Age guerrier à la radieuse Renaissance. Echappé de justesse aux terribles bombardements de la dernière guerre, il conserve, intacte, sa beauté première. Il est permis de supposer que Mantegna eut aussi l'occasion d'étudier l'eurythmie des tableaux de Piero della Francesca et de découvrir l'aisance avec laquelle se mouvait en tout domaine l'honnête homme de la Renaissance. Soumise à la raison, la clarté est, aux yeux de l'artiste, la vertu essentielle de la forme; parés de tous les dons départis à l'homme nouveau, les personnages se déplacent sur des plans parfaitement équilibrés.

Sa célébrité croissante vaut au peintre de flatteuses propositions; les princes de l'Italie du nord l'invitent à s'établir à leurs cours. Louis de Gonzague, marquis de Mantoue, le presse de venir le rejoindre, mais, occupé à décorer l'autel de l'église San Zeno de Vérone, le jeune artiste diffère sa réponse. Cette *Pala di San Zeno*, Mantegna y consacra trois années; achevée au début de 1460, elle fera passer un courant d'air frais dans la cité éminemment gothique qui avait été le théâtre des tragiques amours de Roméo et Juliette. Il s'agissait, dans cette composition monumentale distribuée en trois tableaux, de réaliser l'équilibre entre un art moderne inspiré de l'antique et une réalité qui ne devait plus rien à la Bible ni aux sujets chers à l'hiératisme gothique. Devant un temple classique s'élève le trône de la Vierge en majesté, entourée d'anges musiciens. Le réalisme acquiert ici une puissance magique. De part et d'autre de la Madone, plusieurs saints glorieux, accompagnés de leurs symboles, confèrent à l'œuvre

une solennité unique. Mais c'est à l'étage inférieur, où sont représentées les scènes importantes de la vie du Christ, que s'offrent aux yeux les plus grandes beautés. Par malheur, ce miracle de la peinture italienne ne se trouve plus sur le territoire de la Péninsule, mais en France, depuis la rafle de chefs-d'œuvre opérée par un connaisseur du nom de Napoléon Bonaparte. De nos jours, l'église San Zeno ne possède que les copies des trois tableaux dont les originaux figurent au Louvre. Qui dira jamais l'influence néfaste des conquérants, prompts à déclencher des guerres que rien ne saurait justifier !

Au nombre des miracles d'art produits par la Renaissance, la *Crucifixion* figure en bonne place grâce à son intensité dramatique et à sa tragique expressivité.



La Sépulture

Sur les rochers d'un paysage hallucinant se détachent trois croix, hautes jusqu'à percer le ciel crépusculaire. Une colline est couronnée d'une étrange cité: c'est Jérusalem, pareille à quelque ville de l'Italie du Nord. Déjà le clair-obscur et ses contrastes violents annoncent Rembrandt. La lumière diffuse enveloppe d'un halo fantastique les personnages qui, au premier plan, se tiennent au pied de la croix; abîmés dans leur douleur, ils soutiennent la Vierge, effondrée, tandis que les soldats romains, impassibles, pétrifiés, à l'état minéral, jouent insolamment aux dés les vêtements des agonisants. Sous le ciel accablant, la perspective fuit jusqu'à l'horizon nébuleux. On sent passer comme une rafale le pressentiment d'un cataclysme universel. Sous nos yeux, la magie de l'art met au jour un monde enseveli sous d'immenses couches minérales. Dans cette tragique *Crucifixion* point d'espoir, mais sous l'indicible douleur sourd l'émotion d'une humanité nouvelle, capable de rendre témoignage à la vérité de l'histoire. Tout n'est que solennité, pureté de formes, froideur délibérée du coloris.

A la National Gallery, à Londres, figure une *Prière au Jardin des Oliviers* d'un réalisme étonnant; dans le lointain, on distingue les contours d'une haute cité;

frissonnant sous le pressentiment du martyre imminent, saisi d'une angoisse bien humaine, le Christ est en prière; assommés de fatigue, les apôtres dorment contorsionnés en des attitudes presque naturalistes, le long des sentiers arides qui descendent des rochers fabuleux.

Le troisième volet de l'étage inférieur du polyptique représente la *Résurrection*. Tout baigne dans les étranges phosphorescences du soleil éteint; le secret enveloppe toutes choses; bientôt se dissipera le mythe de la caverne; soulever le couvercle du sarcophage, c'est frapper à la porte des grands mystères de l'univers.

Agé de 29 ans — nous sommes donc fin 1459 ou début 1460 — Mantegna cède aux sollicitations du marquis Lodovico de Gonzague et s'établit à Mantoue pour y faire la *Camera degli Sposi*, un des points de repère de la grande peinture. Le contrat avait été discuté dans ses moindres détails; ainsi, au traitement annuel de quinze ducats, devait s'ajouter une provision de bois de chauffage suffisante pour six personnes. Les termes, on le voit, n'en étaient pas brillants; mais aussi les Gonzague n'étaient-ils que de bien petits personnages comparés aux Médicis, richissimes banquiers et mécènes de la Nouvelle Athènes qu'était Florence; condottieri, capitaines de mercenaires, ils louaient leurs services aux petits Etats italiens toujours aux prises les uns avec les autres, notamment à Venise ou Milan. Point de conflits, point de salaire; la correspondance échangée entre le marquis et l'artiste fourmille d'excuses au sujet de paiements différés. Au « carissimo Mantegna, solenne maestro », le prince n'hésitait pas à confier qu'il venait de mettre ses bijoux en gage — « . . . tutte le zoglie nostre sono ad usura . . . » Néanmoins, en grand seigneur de la Renaissance, il voulait s'entourer de créateurs de beauté. Des rapports cordiaux se nouaient ainsi entre le mécène, trop gueux pour récompenser les artistes à leur juste valeur, et le peintre « familiare » à qui l'on allait jusqu'à concéder les armes: un soleil avec pour devise « per un sol desir », armes parlantes fort goûtées à l'époque.

A son arrivée à Mantoue, le peintre perçut encore les échos du Concile, réuni en 1459, par le pape Pie II, de son nom Enea Silvio Piccolomini, qui avait, à l'aide d'arguments percutants, soutenu à la face de l'Occident la latinité des Roumains. Le Concile avait été réuni dans l'espoir de lancer une nouvelle croisade contre les Turcs, mais on s'était séparé sans se mettre d'accord. Les Gonzague en avaient profité pour augmenter leur prestige, et Mantegna croyait avoir trouvé l'ambiance propice à son génie. Le peintre mit près de neuf ans à achever son chef-d'œuvre, justification de sa vie, gloire impérissable de la ville de Mantoue. Cette admirable synthèse d'architecture et de peinture orne une salle rectangulaire du château, transformée par le génie de l'artiste en une immense galerie aérienne. Le long de ces perspectives infinies, la Cour de Mantoue revit avec la même intensité qu'au XV^e siècle. Dans la voûte de cette *Chambre des époux* le peintre a pratiqué un *œil* le plus extraordinaire du monde pour permettre au regard de pénétrer jusqu'à l'azur infini du ciel; du haut de la galerie aérienne peuplée de femmes souriantes et de *putti* couronnés, la vue plonge sur le centre du cube « historié », à l'aide de raccourcis des plus hardis. De massifs pilastres relient ce miraculeux cube terrestre au ciel; les murs épais sont décorés de fresques retraçant l'histoire de Mantoue et de fantaisies mythologiques imaginées par le délire du peintre. Grâce à une connaissance parfaite des lois de la perspective, Mantegna se livre en virtuose à des jeux extraordinaires et dont il n'était point d'exemple. L'idée de ses architectures, c'est là que le Bramante la puisera. Dans l'« œil » même — version moderne, semble-t-il, de l'*impluvium* cher à l'architecture romaine —, au centre de cet espace en trompe-l'œil qui ne finira jamais de surprendre les visiteurs, paraissent les personnages de la Cour de Mantoue et se déroulent les événements historiques.

Fidèle à son esthétique, soucieux avant tout de dessin et de géométrie, le peintre atteint au réalisme par l'étonnant rendu des anatomies et l'analyse psychologique de ses personnages.

Dans cet immense portrait de groupe qu'est en somme la *Chambre des époux* il conviendrait de voir un roman en plusieurs épisodes dont les héros seraient les princes de Mantoue à tous les âges, ainsi qu'une foule de dignitaires laïques et ecclésiastiques. Tout ce monde vibre avec une intensité inouïe. Chef-d'œuvre de l'art italien, la Chambre témoigne chez le peintre d'une connaissance subtile de l'âme humaine. Tout est marqué au coin de la vérité dans cette peinture des passions et des sentiments éprouvés par des hommes d'un type nouveau qui partaient à la découverte du monde et d'eux-mêmes et qui étaient en train de donner de l'univers une image anthropocentrique. Rien de plus réaliste que ce monument de l'art italien où se fondent architecture, peinture et arts décoratifs. Sans doute, l'amant impénitent de l'Antiquité a-t-il, çà et là, semé des allusions à Rome et à la mythologie, mais ce qui anime le chef-d'œuvre, c'est bien l'histoire de son temps. Dans le plus beau de ses ouvrages Mantegna a voulu léguer à la postérité le souvenir de tous ceux qui, au XV^e siècle finissant, présidaient aux destinées de l'Italie septentrionale. Encore que l'exécution de cet ouvrage lui eut coûté plusieurs années de sa vie, l'artiste y a fixé, comme dans un lumineux instantané, le flux ininterrompu de la vie. L'œil dilaté tel un « flash », le peintre génial a surpris les personnages à l'instant précis de leur transfiguration pour les immobiliser à jamais par son art. Le cube miraculeux nous montre les princes de Gonzague vaquant à leurs occupations quotidiennes. Fous de joie, ils apprennent l'élévation à la pourpre de Francesco, fils du marquis régnant; voici maintenant les retrouvailles du père et du fils; ailleurs, ce sont des chiens de chasse et des rabatteurs qui peuplent la fresque. Et prenons garde qu'en peignant des princes qui étaient ses protecteurs, l'artiste ne descend jamais à la basse flatterie et ne farde point la vérité. Réaliste, il représente ses modèles tels quels: le marquis Lodovico porte sur sa physionomie les traces d'une vie épuisante de condottiere et de prince; la marquise Barbara, son épouse, n'est pas flattée davantage: à son visage taillé à coups de serpe, on reconnaît l'Allemande; quant aux enfants issus de cette union disproportionnée — Gianfrancesco, Ludovichino, Paolina — leur fragilité physique, rendue d'un pinceau impitoyable, a permis aux médecins de diagnostiquer un rachitisme infantile. Point de spiritualité non plus dans la physionomie du cardinal recevant le chapeau. Ce n'est pas une parade artificielle qui se déroule dans la Chambre peinte du Château de Mantoue, c'est la vie quotidienne, et il n'est pas jusqu'aux animaux — chiens et chevaux — dont l'allure ne révèle en Mantegna un extraordinaire animalier. Le peintre fut le seul à opérer en une chambre close un miracle qui dilate la vue à l'infini et retient à jamais l'instant fugace absorbé par l'univers en mouvement. Le cercle formé par les Gonzague est un cercle ouvert, symbole du genre humain. On a disputé à perte de vue sur l'identité des personnages — peu importe. L'espace illusoire créé par la magie de l'art est celui dont rêvent tous les esprits désireux de dépasser les frontières de la connaissance et la condition humaine. Dans la Chambre peinte, on se trouve au centre idéal de cet espace artistique; la vue se pose sur les parois de ce cube parfait avant de s'élever jusqu'à l'« œil » pratiqué dans le plafond semblable au firmament. Surpris en train d'accomplir des gestes quotidiens, les personnages vivent d'une vie intense, terrestre mais cristallisée par l'art. Il ne s'agit plus de mythologie, païenne ou chrétienne, mais bien d'histoire vécue par un artiste curieux et sensible. Voici ce qu'en pense Maria Bellonci, pour qui l'histoire des seigneurs de Mantoue n'a pas de secrets: « . . . Un sang généreux circule derrière les murs entourant un espace tout ensemble poétique et social, au soin duquel, selon un rythme vital parfait, se composent les figures, la loge aérienne, le paysage légèrement agrémenté de détails caractéristiques, le ballet dansé par les jambes des jeunes courtisans, le grand cheval de bataille blanc, les chiens, les pages, tous merveilleusement toniques dans leur réalisme et, quoique arrêtant leur souffle, bien vivants, sous l'œil ouvert dans le ciel bleu, siège de divinités bienveillantes aux hommes . . . »⁶ Ce n'est

* *L'opera completa del Mantegna* — Presentazione di Maria Bellonci, apparati critici e filologici di NINY GARAVAGLIO, Rizzoli Editore, Milano, 1967, p. 8

pas là un dithyrambe à la gloire de la famille princière, mais un hardi panégyrique de la spiritualité, la clé exigée par le déchiffrement de l'individualité structurale de la condition humaine.

Cependant Mantegna voyageait. On le vit à Pise, où, Place des Miracles, il peignit un tableau (dont ses contemporains eux-mêmes avaient perdu le souvenir) dans un cimetière le plus pittoresque de toute l'Italie. Mais c'est à Florence qu'il séjournait le plus volontiers. Le mécénat éclairé des Medicis avait fait éclore une admirable floraison artistique et économique dans cette cité toute d'art et d'histoire. Mantegna y passa près de deux ans, en qualité de conseiller artistique à la solde du marquis de Mantoue. On manque de détails sur ce séjour, dont l'artiste rapporta le fameux *Triptyque*, gloire du Musée des Offices, une *Adoration des Mages*, une *Circoncision* et une *Ascension*. Les dimensions du triptyque témoignent de la grandeur caractéristique de Mantegna autant que la complexité de l'ornementation et celle du coloris; le décor est composé d'architectures classiques élevées dans un paysage montagneux et baignées d'une étrange lumière bleue. Un souffle puissant vivifie cette composition, et les personnages sont soumis à une tension dont la peinture de l'époque offre peu d'exemples. Inoubliable — et combien admirable dans son impressionnant réalisme — est l'attitude d'un enfant, devenu à son insu le témoin d'un événement exceptionnel. Un doigt dans la bouche, tenant à la main un croissant déjà entamé, il est l'image même de l'étonnement et de la candeur sous les hautes voûtes d'un édifice non moins accablant apparemment que le mystère sur le point de s'accomplir. Dans l'*Adoration des Mages*, le peintre témoigne d'un sens étonnant de l'exotisme, manifesté dans les costumes ainsi que dans les animaux chargés de dons et dans la grotte entourée d'un vol d'anges. Mantegna a fait œuvre de joailler; et comme il sait donner l'illusion de l'espace, le peintre qui fait monter le Christ dans l'azur infini des cieux arrondis au-dessus de la terre des hommes !

Au Metropolitan Museum, à New York, figure un tableautin consacré à un sujet analogue: l'*Adoration des Bergers*; groupés en cercle, les personnages présentent un contraste violent: à la douceur des physionomies de la Vierge et de saint Joseph (drapés à l'antique) s'oppose la dureté de traits des bergers, porteurs de dons modestes. Un regard suffit à embrasser toute la scène, située parmi les rochers. Tout y est intensité et clarté. Ces bergers sont ciselés dans le métal; la perspective suit la ligne verticale d'une pyramide dominée par la céleste figure de la Vierge-Mère.

Cependant Mantoue demeurait la patrie d'élection du peintre, quoique la générosité du marquis Lodovico et de ses descendants ne pût se mesurer à la munificence des Médicis. A force de requêtes, Mantegna finit par obtenir les subsides nécessaires à la construction d'une massive demeure dont il avait établi les plans. Architecte, il reproduisait les édifices hardis qui, dans ses toiles, témoignaient de sa parfaite connaissance des lois de la perspective. La maison existe encore et l'on reconnaît sans étonnement dans le style Renaissance les dimensions et les volumes inspirés de l'antique. En dépit de la modestie de ses moyens, Mantegna avait imaginé une construction audacieuse qu'Alberti et Brunelleschi n'eussent point reniée.

Aux difficultés suscitées par la modicité de ses revenus, s'ajoutaient les querelles avec ses voisins et de fréquents cambriolages; Mantoue fourmillait en effet de malfaiteurs qui espéraient trouver chez l'artiste des trésors autres qu'artistiques. Mantegna, dit-on, respectait peu les conventions sociales. Disons à sa décharge qu'il n'avait pas les moyens de sacrifier à son seul idéal de beauté. Pendant son séjour à Rome, sous Innocent VIII, fin humaniste, il se plaignait de ne pas toucher un sou en dehors du « vivre et du couvert ». Il devait se contenter des éloges prodigués par les princes mantouans, qui l'avaient « prêté » au pape et qui, par la plume de Francesco de Gonzague le qualifiaient d'artiste génial: « Andrea Mantegna, peintre distingué sans égal à notre époque »⁷.

Le pape le nomme « *Eques auratus* », chevalier de l'Eperon d'or, et le peintre signa du titre de *comte palatin* plusieurs fresques dont il orna une chapelle, aujourd'hui disparue, du Vatican. Il se sentait écrasé par la majesté de Rome éternelle.

Au cours des mêmes années il exécuta peut-être cinq portraits d'hommes d'une vigueur peu commune, qui figurent dans plusieurs grands musées européens et à Washington. Le XV^e siècle connaît peu de portraits d'une facture aussi psychologique; il convient d'y ajouter ceux d'un certain nombre de personnages représentés dans des compositions plus vastes, notamment l'autoportrait supposé de l'artiste dans la *Chambre des Epoux*; le regard clair, les lèvres serrées, le menton énergique, c'est l'image d'un homme conscient de sa valeur.

En 1485, Mantegna s'attelait à une autre de ses œuvres capitales, le *Triomphe de César*. Dans ce cycle de neuf toiles superbes prend corps l'idéal du peintre qui rêvait de ressusciter la grandeur de Rome. Ces tableaux étaient destinés à la salle du Théâtre de la Cour pour composer un décor grandiose inspiré de l'antique et rappeler les hauts faits des anciens maîtres du monde, fils d'une latinité rationnelle et sereine. Mantegna y voyait l'œuvre maîtresse de sa vie; de Rome, dont les monuments et les ruines faisaient chaque jour vibrer son âme, il écrivait à Francesco de Gonzague pour le supplier de veiller à sa conservation « *perché in verità non me ne vergogno di averli fatti* ». Artiste incomparable, il savait reconstituer jusque dans ses structures les plus intimes l'apogée de la latinité dans un cycle consacré au triomphe de Scipion l'Africain, le vainqueur d'Hannibal, à qui Rome devait sa puissance universelle. En 1517 déjà, Teofilo Folengo déclarait dans sa *Macaronea*, chef-d'œuvre du genre macaronique, que, depuis les Anciens, personne n'avait jamais peint la gloire de César avec autant de splendeur que Mantegna, « *grandissimo pittore* ». La frise exalte la puissance guerrière de Rome, partie à la conquête du monde connu; nous voyons défilier tous les protagonistes du cortège triomphal, des trompettes aux porte-étendards, les captifs en rangs serrés, les éléphants colossaux, le char triomphal du vainqueur de Carthage, profilé dans toute sa gloire sur l'arc de triomphe. C'est vraiment l'apothéose splendide du grand chantre du génie latin. Dans ce scénario épique, le monde moderne ne trouve pas de place; le rêve de Mantegna est devenu réalité. A reconstituer si magnifiquement l'antique, le Latin en lui vibre de tout son être; le sens héroïque de l'existence, le voilà, soumettant la barbarie! Les toiles de la latinité triomphante n'appartiennent plus à l'Italie. Vincenzo II de Gonzague les céda à Charles I^{er} Stuart. Fréquemment restaurés — et parfois imparfaitement — on peut les voir aujourd'hui à Hampton Court, dans les environs de Londres. Pour endommagées qu'elles soient, symbole de l'échec tragique que fut, en somme, la Renaissance italienne, elles témoignent de l'orgueil splendide d'un artiste qui n'avait certes pas « à en rougir ».

La même période féconde vit naître le dernier *Saint Sébastien* peint par Mantegna. Exécuté vers 1490, c'était la troisième version d'un sujet devenu la pierre de touche de tous les grands peintres; Saint Sébastien passait pour mettre ses dévots à l'abri de la peste. Les deux premières toiles représentant le saint se trouvent respectivement à Vienne et au Louvre; la dernière figure à Venise.

De quelle vigueur l'artiste ne fait-il pas preuve dans l'évocation de l'atroce douleur qui tord le corps athlétique du saint! Les volumes s'équilibrent harmonieusement et la souffrance se tait sous l'empire d'une énergie bandée jusqu'aux dernières limites. Eblouissant dans la splendeur de ses formes parfaites, le corps vibre et se tend; tout rayonnant de flèches, le jeune martyr offre aux regards sa fascinante plasticité. Que de pureté dans l'œil révolté par l'extase de la mort miséricordieuse! La toile demeure imprimée à jamais dans la mémoire de tous ceux qui l'ont vue. Autour de la colonne

se déploie un paysage étonnant de roches hautes rappelant le château-fort de San Leo (que Mantegna peut-être ne connaissait pas); et puis il y a aussi, aux pieds du saint, une inoubliable tête d'archer dont le regard glacial éclaire d'une lumière hallucinante le corps livré au sadisme inouï des bourreaux.

Sous le tableau conservé à la Ca' d'Oro, à Venise, une cartouche porte l'inscription suivante: *Nihil nisi divinum stabile est. Coetera fumus*⁸. En vérité, rien n'est durable que le divin. L'épithète s'applique à merveille à l'œuvre de Mantegna.

La National Gallery de Washington possède une *Judith* peinte dans les années 90 du XV^e siècle. Souple comme une Grecque, Judith a, pour présenter la tête d'Holopherne, un geste de tragédienne. Rien dans ce tableau ne respire l'horreur; la sérénité de l'héroïne est peut-être la satisfaction du devoir accompli. Pour dépeindre son impassibilité, l'artiste a employé une pâte d'une densité telle qu'il a dû se servir du ciseau plus que du pinceau.

Cette manière vigoureuse de peindre, de creuser comme dans du cristal, n'était pas du goût de la nouvelle marquise de Mantoue, cette Isabelle d'Este qui allait devenir la femme la plus fameuse de l'Italie. Elle qualifiait de *malfatto* son portrait par Mantegna. C'est pour cette même raison, dit-on, qu'elle refusa de prêter ses traits à la *Madone de la Victoire*, peinte par le maître à l'âge de soixante-cinq ans pour célébrer la victoire remportée en 1496 sur Charles VIII par le marquis Francesco. Un contemporain nous décrit le tableau porté en procession aux applaudissements d'une foule enthousiaste, avide de contempler «une œuvre aussi digne»⁹. Quand, acclamé comme un libérateur, Bonaparte descendit en Italie, ses agents s'emparèrent d'une foule d'œuvres d'art, dont la célèbre *Madone*. On peut admirer au Louvre l'exceptionnelle vivacité du coloris, la fragilité intacte de la pâte, la délicatesse du teint, l'éclat des armures. La main étendue au-dessus du vainqueur prosterné aux pieds d'un trône aérien, la *Madone* est exquise de grâce. Un temple exotique dont les colonnes et la voûte sont faites de guirlandes mirifiques de fleurs et de fruits est sommé d'un corail arraché aux profondeurs de la mer pour défendre le fidèle de l'approche du Mal. La toile est d'une transparence sans rivale. Vue de bas en haut, la perspective produit un effet de verticalité surprenant.

Le 15 août 1497 — comme le prouve la date inscrite sur la partition de l'ange qui entonne une hymne à la gloire de la Vierge portée au ciel par un chœur de chérubins — le peintre achevait la *Madone Trivulcio*, du nom de la famille milanaise à laquelle la toile appartenait. Rien de plus féminin que cette figure encadrée de fruits et de fleurs sous un vol d'oiseaux blancs.

Jamais on ne vit tant de grâce unie à tant d'austérité, notamment dans le chœur des anges musiciens dont les regards extatiques provoquent une émotion intense. Admirons l'harmonieuse géométrie des diagonales baignées d'une lumière transparente et secrète, venue du ciel bas.

Isabelle d'Este, la femme la plus célèbre de la Renaissance italienne, voulait avoir un cabinet de travail. «Les femmes, remarquait l'Arioste, sont aujourd'hui à grand honneur»; on ne saurait nier l'importance du rôle qui fut le leur dans l'évolution de la culture, et plus particulièrement dans l'histoire de la poésie. Son cabinet, la marquise de Mantoue le voulait décoré par les plus grands artistes. Epistolière assidue, comptant parmi ses correspondants les meilleurs esprits de son temps, elle désirait un bureau propice à ces conversations par lettres. Elle ne pouvait pas faire fi du peintre de la Cour et, de son côté, Mantegna se voyait obligé de traiter dans son triptyque le sujet imposé par Isabelle. Le premier volet représente le *Parnasse*, séjour

⁸ Rien n'est durable que le divin.

⁹ PAOLO D'ANCONA, *Mantegna*, Edizioni d'arte Amilcare Pizzi, Milano, f. a. p. 19

des nymphes protectrices des arts, que l'on voit, dans une envolée éblouissante de jeunesse et de fraîcheur, exécuter une ronde gracieuse. Un arc de triomphe bâti sur un rocher élevé porte une statue merveilleuse; la déesse de la beauté apparaît sans voiles auprès d'un vigoureux jeune homme qui n'est autre que Mars; délaissant ses foudres, le dieu de la guerre n'est plus qu'un amoureux. On cherche vainement Apollon musagète, mais Pégase, cheval ailé, accompagne le messager des dieux, Mercure, et fait face au joueur de cithare (Orphée, sans doute) et à Vulcain qui, du fond de sa forge, menace les amants divins. Au-delà de ses significations allégoriques (qui ne sont pas toutes deschiffrables), la toile exposée au Louvre est chargée de poésie; c'est l'exaltation du corps humain, centre de l'univers sensible. Chaque figure de la grande toile est pénétrée d'une harmonie classique où les rythmes ondulatoires symbolisent le mouvement perpétuel de l'univers et de la vie. La *Vénus* du Parnasse de Mantegna fait pendant à l'*Anadyomène* de Botticelli sortant des ondes pour faire don au monde de son inaltérable beauté.

Le second panneau du « studiolo » d'Isabelle représente Minerve la sage chassant Vénus et les vices du jardin des Vertus. La poésie, hélas, en est absente; voyons-y la douleur d'un artiste obligé de traiter un sujet imposé. La même impuissance se fait sentir dans le troisième panneau — *le Mythe du dieu Como* — achevé, d'ailleurs, par un autre peintre, Lorenzo Costa. Un examen aux rayons X pratiqué en 1968 précise l'apport de Mantegna: la composition dans ses grandes lignes, la solennité des attitudes, la puissance de synthèse sont de lui, mais le coloris et la technique appartiennent à l'artiste qui mit la dernière main à l'ouvrage.

Le 13 septembre 1506, Mantegna mourait. Isabelle n'en fut pas autrement émue, qui écrivait à son mari, pour lors à la guerre: « Mantegna est mort peu après le départ de Votre Seigneurie. »

Dans son atelier on trouva le plus connu peut-être de ses tableaux, celui dont il ne se séparait jamais, le *Christ mort*, le raccourci le plus extraordinaire de l'histoire de la peinture. Déjà, dans la *Chambre des Epoux*, les personnages dont le regard plonge dans la pièce par le fameux « œil » avaient permis à l'artiste d'obtenir un effet hardi de perspective inverse. Ce troublant *Cristo in scuro* est le pathétique testament d'un peintre soucieux de brider toute émotion par le rythme de la composition. C'est là l'image minérale de la mort; le sang s'est figé; le mouvement s'est arrêté. On ne peut contempler cette toile (à la Pinacothèque Brera, Milan) sans se sentir bouleversé à la vue de ce rude cadavre de paysan, aux mains et aux pieds meurtris par les clous. Vus de profil, la Vierge et saint Jean veillent la statue de pierre renversée et réduite aux proportions d'un nain vigoureux et font l'objet d'une véritable « étude de la douleur ». Seule l'infiniment tragique *Pietà Rondanini* de Michel-Ange (également à Milan) est comparable à ces ombres poignantes, unies dans une dernière étreinte avant de glisser dans la mort. A l'instar de Michel-Ange, Mantegna a taillé dans le bronze du coloris les contours de ses fantômes. Dans les ténèbres, la mort a posé son empreinte terrible; l'espoir se tait et l'on n'entend que les sombres remous du fleuve que l'on ne traverse pas deux fois. Le jour qui éclaire l'effrayant raccourci a les transparences sousmarines des eaux dans quoi baignent les corps ciselés dans le métal ou dans la pierre. L'inéluctable mort apparaît dans toute son horreur dans le corps inanimé qui gît, les pieds tournés vers le spectateur atterri. Ce que nous dit le cadavre immobile, la statue renversée d'un personnage aux proportions inhumaines, c'est que la vie est une tragédie dominée par la mort. Depuis Mantegna, perspective et raccourcis sont érigés en méthode quand il s'agit de rendre le corps humain: « Par l'audacieux raccourci du *Christ mort*, Mantegna a créé une manière de représenter laquelle, du Tintoret à Rembrandt, a été typique des époques suivantes; cette stylisation annonce le

naturalisme du XVIII^e siècle et anticipe les nouvelles orientations de la vision moderne». ¹⁰

Mantegna, dit-on, se serait essayé aussi à la sculpture, mais on ne possède de lui qu'un buste en bronze conservé dans la chapelle où repose l'artiste; est-ce un autoportrait? Creusés par la vie même, ces traits le sont aussi par une main habile à user du pinceau comme d'un ciseau. Avec plus de certitude peuvent être attribués à l'artiste sept gravures sur cuivre, remarquables par la modernité avec laquelle il aborde des sujets mythologiques ou chrétiens. Et partout, dans les estampes comme dans les tableaux, éclate la vigueur de son style et de son génie.

A l'église Saint-André, à Mantoue, la tombe du peintre est surmontée de son autoportrait portant l'épithaphe:

ESSE PAREM HUNC NORIS, SI NON PRAEONIS, APELLI,
AENEA MANTINEAE QUI SIMULACRA VIDES ¹¹

Les contemporains du peintre, on le voit, plaçaient Mantegna au-dessus des Anciens; son influence fut puissante sur les artistes de l'Italie du Nord. C'est à travers lui que les Allemands (notamment Dürer) connurent l'Italie et l'art de la Renaissance, où revivait miraculeusement l'Antiquité. S'il n'eut pas d'héritiers directs, Mantegna n'en a pas moins joué un rôle considérable par le recours aux lois de la perspective et le culte qu'il vouait à l'Antiquité, car il savait dominer et transfigurer le réel. Il anéantit les espaces clos du passé et assigna une fonction nouvelle au paysage par l'emploi le plus hardi des données de la géologie. C'était frayer la voie à Giorgione et au Titien.

Dans le classicisme de Mantegna se font contrepoids les tensions les plus dramatiques de l'homme désireux de laisser de son passage une trace immortelle.

¹⁰ PAOLO D'ANCONA, *Op. cit.*, p. 20

¹¹ « Toi qui contemples le buste en bronze de Mantegna, tu vois qu'il égala Apelle s'il ne le surpassa. »
(cf. GIORGIO VASARI, *Op. cit.*, p. 138).

CHRONOLOGIE

- 1431 Naissance d'Andrea Mantegna, fils de Biagio, menuisier, à Isola di Carturo, un petit village entre Vicence et Padoue, rebaptisé de nos jours Isola Mantegna.
- Lorenzo Valla publie son traité *De voluptate*.
- 1432 Naissance de Luigi Pulci.
- Leon Battista Alberti écrit son traité *Della Pittura*.
- 1440 Gutenberg invente l'imprimerie.
- 1441 Mantegna est admis dans la corporation des peintres de Padoue, en qualité de pupille de Francesco Squarcione. Chez ce dernier il découvrira avec ravissement l'Antiquité.
- A Florence a lieu le CERTAME CORONARIO, concours de poésie en langue italienne.
- 1447 Mantegna effectue un voyage à Venise en compagnie de son maître. Il touche des honoraires pour des travaux exécutés à la basilique « del Santo », à Padoue.
- Restauration de la République Ambrosienne à Milan.
- 1448 Mantegna se sépare de Squarcione.
- A l'âge de 17 ans, il jouit déjà d'une réputation telle qu'on lui confie la décoration de la chapelle des Ovetari aux Eremitani de Padoue.
- 1449 L'artiste séjourne à Ferrare.
- Concile de Bâle. Naissance de Laurent de Médicis (le Magnifique).
- 1450 Mort de Giovanni d'Alemagna, qui avait décoré la chapelle des Ovetari en collaboration avec Mantegna.
- François Sforza accède au trône de Milan. Création de l'Académie Platonicienne à Florence.
- 1451 Mantegna achève seul la décoration de la Chapelle des Ovetari.
- 1452 Un ouvrage exécuté par l'artiste à la Basilique « del Santo » à Padoue porte la date du 21 juillet 1452.
- Naissance de Léonard de Vinci.
- 1453 Mantegna accepte de peindre le Polyptique de Saint Luc (conservé aujourd'hui à la Pinacothèque Brera).
- Chute de Constantinople.
- 1454 Mantegna épouse Nicolosa, fille de Jacopo Bellini.
- 1455 Le tribunal de Padoue condamne Squarcione à verser une somme de deux cents ducats au jeune peintre.
- En Angleterre éclate la Guerre des deux Roses.
- 1456 Lodovico III de Gonzague, marquis de Mantoue, invite le peintre à se rendre à sa cour.
- 1458 Le 15 avril, le marquis renouvelle ses instances et précise au peintre ses conditions. Mantegna se consacre entièrement à la Pala di San Zeno. L'humaniste Jano Pannonio lui dédie une ode.
- Eneo Silvio Piccolomini est élu pape sous le nom de Pie II.
- Flavio Biondo écrit *Roma Triumphans*.
- 1459 Lodovico de Gonzague concède au peintre des armes avec pour devise « per un sol desir ». La Pala di San Zeno est achevée.
- 1460 Agé de 29 ans, Mantegna s'établit à Mantoue. F. Nivolone lui dédie un sonnet.
- 1461 L'artiste effectue de fréquents séjours à Padoue. F. Feliciano le célèbre dans un sonnet.
- 1463 Mantegna travaille à Goito, résidence des Gonzague.
- Marsile Ficin traduit Platon en latin.
- Matteo Maria Boiardo compose ses *Carmina de Laudibus Estensium*.

1464 *Au mois de septembre, Mantegna et ses amis visitent les bords du lac de Garde pour y évaluer l'Antiquité.*

1465 *Le peintre commence à décorer la Camera degli sposi.*

Création à Rome de l'Académie romaine sous la présidence de Pomponio Leto.

1466 *Mantegna séjourne à Florence en qualité d'expert. De retour à Mantoue, il demande au marquis la somme nécessaire à la construction d'une maison.*

1467 *Séjour à Pise. Le peintre exécute au cimetière de la Piazza delle Meraviglie un ouvrage qui n'a jamais été identifié.*

Naissance d'Erasme. Fin de la guerre de Cent Ans.

1469 *Le marquis de Mantoue élève Mantegna à la dignité de comte palatin.*

1470 *Le peintre adresse au marquis de nombreuses lettres pour se plaindre de plusieurs stipendiés de la Cour.*

Le Cantonnier de Petrarque paraît à Venise. C'est le premier livre imprimé en Italie.

1472 *L'artiste séjourne chez le cardinal Francesco de Gonzague. En automne le marquis Lodovico accorde au peintre une somme de huit cents ducats destinés à l'acquisition d'une propriété. (Au bout de six ans, le paiement ne sera pas encore effectué).*

Mort de Leon Battista Alberti.

1474 *La Camera degli sposi est achevée, ainsi que l'indique l'inscription dédicatoire.*

Naissance de l'Arioste.

1476 *Mantegna se fait bâtir une maison dans les environs de San Sebastiano.*

1478 *Mort du marquis Lodovico III de Gonzague. Federico, son successeur, témoigne à l'artiste autant d'estime que son père.*

1479 *Federico de Gonzague, aux armées, rappelle à sa femme de verser d'urgence à Mantegna son traitement.*

1480 *Malgré les soins donnés par Gerardo da Verona, un médecin fameux recommandé par Federico de Gonzague, un fils de l'artiste meurt.*

L'Inquisition est instituée en Espagne.

1483 *Laurent le Magnifique visite l'atelier de Mantegna, un des endroits qu'il faut avoir vus à Mantoue.*

Naissance de Luther.

1484 *Année féconde pour le peintre.*

Au mois de décembre, Federico de Gonzague meurt, suivi sur le trône par son fils Francesco.

Innocent VIII accède au trône pontifical.

Mort de Luigi Pulci.

1486 *Mantegna se consacre entièrement à l'exécution d'un cycle de neuf toiles: le Triomphe de César*

1488 *Séjour à Rome, où, muni de lettres d'introduction du marquis Francesco, Mantegna est reçu par Innocent VIII.*

1489 *De Rome, où il travaille à la décoration d'une chapelle au Vatican, l'artiste adresse à ses amis des lettres dignes d'un écrivain sur les habitants et les mœurs de la ville.*

1490 *Mantegna tombe malade à Rome; dans une lettre adressée au marquis de Mantoue, le Souverain Pontife précise qu'on ne saurait exposer « un tel homme » aux fatigues du voyage. Le peintre ne retournera à Mantoue qu'en octobre.*

1491 *Mantegna peint une Judith (la date est inscrite sur la toile).*

1492 *Le marquis fait don au peintre d'une forêt, en signe de gratitude pour la Camera degli sposi et le Triomphe de César.*

Christophe Colomb découvre l'Amérique.

Mort de Laurent le Magnifique.

Rodrigue Borgia est élu pape sous le nom de Alexandre VI.

1493 *Isabelle d'Este, marquise de Mantoue, est mécontente du portrait, trop réaliste, qu'a fait d'elle l'artiste.*

1494 *Mantegna met la dernière main au Triomphe de César.*

Charles VIII descend en Italie.

Florence subit la dictature de Savonarole.

- 1495 Mantegna peint la Madone de la Victoire.
1496 La Madone de la Victoire, qui célèbre la victoire de Fornoue remportée par Mantoue sur Charles VIII, est exposée dans une chapelle spécialement aménagée à cet effet.
1497 La Madone Trivulcio. Le Parnasse est placé dans le cabinet d'Isabelle d'Este.
1499 Mantegna exécute les esquisses d'un monument que l'on projette d'élever à la mémoire de Virgile, né à Mantoue.

Louis XII fait la conquête du duché de Milan.

- 1500 Le peintre travaille intensément à Mantoue et repousse d'autres offres.
1501 Au Théâtre de la Cour a lieu un spectacle dont le Triomphe de César constitue le décor.
1502 L'entretien de la maison des environs de San Sebastiano entraînant trop de frais, le peintre la cède au marquis en échange d'une demeure plus modeste.
1504 Âgé de 73 ans, Mantegna rédige son testament.
1505 Dans une lettre adressée à la marquise Isabelle, Pietro Bembo porte le grand peintre aux nues.
1506 L'artiste, malade, propose à Isabelle de lui vendre un buste romain représentant Faustine. Il meurt le 13 septembre « a hore diecenove ». Dans son atelier on trouvera le Christ mort avec son terrible raccourci.

BIBLIOGRAPHIE

- ALPATOV V. MIHAIL, *Istoria Artei, II (Arta Renașterii și a epocii moderne)*, II^e édition, București, Editura Meridiane, 1967, 480 pp.
- BERENSON BERNARD, *Les peintres italiens de la Renaissance*, 1935.
- BERTI LUCIANO, *Gli Uffizi*, Firenze, Becocci Editore, 1971.
- D'ANCONA PAOLO, *Mantegna*, Milano, Edizioni d'arte Amilcare Pizzi, f.a.
- ENCICLOPEDIA PICTURII ITALIENE, București, Editura Meridiane, 1974.
- FAURE ELIE, *Histoire de l'art (l'Art de la Renaissance)*, Le livre de Poche, Paris, 1965.
- GAUTHIER MAXIMILIEN, *Palais et musée du Louvre*, vol. II, Paris, Librairie Larousse, 1963.
- HISTOIRE ILLUSTRÉE DE LA PEINTURE, Paris, Fernand Hazan Editeur, 1971.
- HUYGHE RENÉ, *Dialogue avec le visible*, Paris, Ernest Flammarion, 1966.
- LA GRANDE ENCICLOPEDIA DELL'ARTE, Firenze, Salani Editore (Printed in Germany), MCMLX.
- LASSAIGNE JACQUES et GIULIO CARLO ARGAN, *Les grands siècles de la peinture (Le quinzième siècle, De Van Eyck à Botticelli)* Genève, Albert Skira, 1955.
- L'OPERA COMPLETA DEL MANTEGNA, presentazione di Maria Bellonci, apparati critici e filologici di Niny Garavaglio, Milano, Rizzoli Editore, 1967.
- MENZ HENNER, *Les chefs-d'œuvre de la Galerie de Dresde*, Paris, Editions Aimery Somogy, 1962.
- RIZZATTI MARIA LUISA, *Mantegna (I geni dell'arte)*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1976.
- RORIMER JAMES, *Le Métropolitain (de Giotto à Renoir)*, Paris, Editions Cercle d'Art, 1961.
- ROSSI FILIPPO, *Musées de Florence*, Paris, Editions Aimery Somogy, 1964.
- VASARI GIORGIO, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori i scultori italiani*, I^{re} éd., Firenze, 1550; II^e éd., Firenze 1568.
- WALKER JOHN, *National Gallery Washington*, Paris, Editions Aimery Somogy, 1964.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

In-texte:

BACCHANALE AVEC SILÈNE,
Musée d'Art de la R.S.R.

DESCENTE AUX LIMBES,
Musée d'Art de la R.S.R.

LA DESCENTE DE CROIX,
Musée d'Art de la R.S.R.

LA SÉPULTURE,
Musée d'Art de la R.S.R.

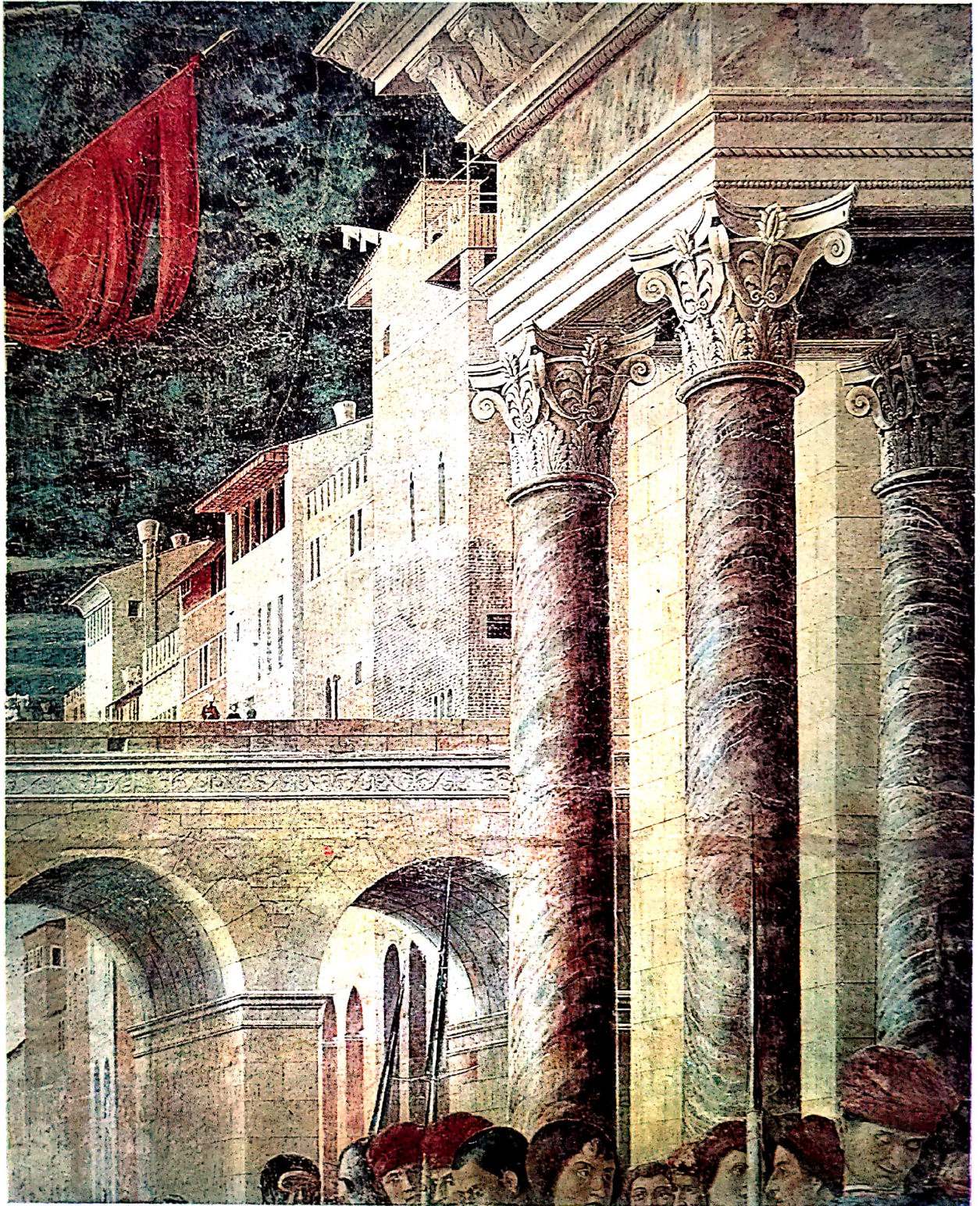
Hors-texte:

- 1 LE MARTYRE DE SAINT CHRISTOPHE (TRANSLATION DU CORPS DE SAINT CHRISTOPHE)
détail d'architecture
v. 1452
Chapelle des Ovetari, Padoue
- 2 LE MARTYRE DE SAINT CHRISTOPHE (TRANSLATION DU CORPS DE SAINT CHRISTOPHE)
détail
v. 1452
Chapelle des Ovetari, Padoue
- 3 LE MARTYRE DE SAINT CHRISTOPHE
détail
v. 1452
Chapelle des Ovetari, Padoue
- 4 PALA DI SAN ZENO
détail: LA VIERGE À L'ENFANT
- 5 PALA DI SAN ZENO
1457—1459
220×115 cm
San Zeno, Verone
- 6 PALA DI SAN ZENO
détail
- 7 LA CIRCONCISION
détail
- 8 TRIPTYQUE DES OFFICES — LA CIRCONCISION
v. 1464—70
86×42,5 cm
Offices, Florence
- 9 POLYPTIQUE DE SAINT LUC
1453—1454
175×227 cm
Pinacothèque di Brera, Milan
- 10 POLYPTIQUE DE SAINT LUC
détail: SAINT LUC (?)
- 11 PRIÈRE AU JARDIN DES OLIVIERS
v. 1455
63×80 cm
National Gallery, Londres
- 12 JARDIN DES OLIVIERS
1459—60
70×92 cm
Musée des Beaux-Arts, Tours
- 13 LA CRUCIFIXION
1459—60
67×93 cm
Louvre, Paris
- 14 LE CHRIST MORT
v. 1480
66×81 cm
Pinacothèque Brera, Milan
- 15 LA VOCATION DES SAINTS JACQUES ET JEAN
v. 1450
Chapelle des Ovetari, église Padoue
- 16 LE MARTYRE DE SAINT JACQUES
1453—1457
Chapelle des Ovetari, Padoue
- 17 SAINT JACQUES S'ADRESSANT AUX DÉMONS
v. 1450
Chapelle des Ovetari, Padoue
- 18 SAINT JACQUES AMMENÉ VERS LE LIEU DU SUPPLICE
après 1453
Chapelle des Ovetari, Padoue
- 19 MORT DE MARIE
détail
- 20 MORT DE MARIE
v. 1461
54×42 cm
Prado, Madrid
- 21 MORT DE MARIE
détail
- 22 TRIPTYQUE DES OFFICES — L'ASCENSION
v. 1460
86×42,5 cm
Offices, Florence
- 23 L'ASSOMPTION
1456
Chapelle des Ovetari, Padoue
- 24 SAINT SÉBASTIEN
v. 1470
68×30 cm
Kunsthistorisches Museum, Vienne
- 25 SAINT SÉBASTIEN
v. 1490
210×91 cm
Ca 'd'Oro, Venise
- 26 SAINT SÉBASTIEN D'AIGUEPERSE
v. 1480
275×142 cm
Louvre, Paris
- 27 SAINT SÉBASTIEN D'AIGUEPERSE
détail
- 28 SAINT SÉBASTIEN D'AIGUEPERSE
détail
- 29 CAMERA DEGLI SPOSI — LE PLAFOND — (L'ŒIL)
v. 1473
Palais ducal, Mantoue

- 30 CAMERA DEGLI SPOSI
détail du plafond
- 31 CAMERA DEGLI SPOSI —
RETOUR DE LA CHASSE
détail
- 32 CAMERA DEGLI SPOSI —
RETOUR DE LA CHASSE
1474
- 33 CAMERA DEGLI SPOSI —
LA RENCONTRE
1474
- 34 CAMERA DEGLI SPOSI —
LA COUR
1474 (?)
- 35 CAMERA DEGLI SPOSI
LA COUR
détail
- 36 CAMERA DEGLI SPOSI
détail — AUTO PORTRAIT supposé de
Mantegna
- 37 CAMERA DEGLI SPOSI —
LA COUR
détail
- 38 VIERGE À L'ENFANT AVEC
CHÉRUBINS
v. 1485
89 × 71 cm
Pinacothèque Brera, Milan
- 39 SACRA CONVERSAZIONE
v. 1495
75,5 × 61,5 cm
Staatliche Gemäldegalerie, Dresde
- 40 LA PRÉSENTATION AU TEMPLE
1465—66
67 × 86 cm
Staatliche Museum, Berlin
- 41 SAINT GEORGES
1467
66 × 32 cm
Galleria dell'Accademia, Venise
- 42 PORTRAIT D'UN PRÉLAT DE LA
COUR DE MANTOUE
1461 (?)
25,5 × 18 cm
Gallerie Nazionali di Capodimonte, Naples
- 43 PORTRAIT DU CARDINAL CHARLES
DE MÉDICIS
1466
40,5 × 29,5 cm
Offices, Florence
- 44 PORTRAIT DU CARDINAL
LUDOVICO MEZZAROTTA
v. 1459
44 × 33 cm
Staatliche Museum, Berlin
- 45 VIERGE À L'ENFANT
v. 1475
42 × 32 cm
Staatliche Museum, Berlin
- 46 MADONE TRIVULCIO
détail
- 47 MADONE TRIVULCIO
1497
287 × 214 cm
Museo del Castello Sforzesco, Milan
- 48 MADONE TRIVULCIO
détail
- 49 LE PARNASSE
v. 1497
160 × 192 cm
Louvre, Paris
- 50 LE PARNASSE
détail — NYMPHES DANSANT
- 51 LE PARNASSE
détail — MERCURE
- 52 LE TRIOMPHE DE LA VERTU
v. 1504
160 × 192 cm
Louvre, Paris
- 53 LE TRIOMPHE DE LA VERTU
détail — MINERVE
- 54 LE TRIOMPHE DE LA VERTU
détail
- 55 VIERGE À L'ENFANT (MADONNA
DELLE CAVE)
v. 1489
29 × 21,5 cm
Offices, Florence
- 56 LA VESTALE TUCCIA
v. 1500
72,5 × 23 cm
National Gallery, Londres
- 57 SOPHONISBE
1500
72,5 × 23 cm
National Gallery, Londres
- 58 JUDITH
v. 1490
30,5 × 18 cm
National Gallery (Widener), Washington
- 59 MADONE DE LA VICTOIRE
1496
280 × 160 cm
Louvre, Paris
- 60 MADONE DE LA VICTOIRE
détail
- 61 VIERGE À L'ENFANT
v. 1470
43 × 31 cm
Accademia Carrara, Bergame
- 62 VIERGE À L'ENFANT
1470
43 × 35 cm
Musée Poldi Pezzoli, Milan
- 63 SAINTE FAMILLE AVEC UNE
SAINTE
v. 1500
72 × 55 cm
Musée de Castelvechio, Vérone

REPRODUCTIONS

1. Le Martyre de saint Christophe (Translation du corps de saint Christophe), *détail d'architecture*



2. Le Martyre de saint Christophe (Translation du corps de saint Christophe), *détail*

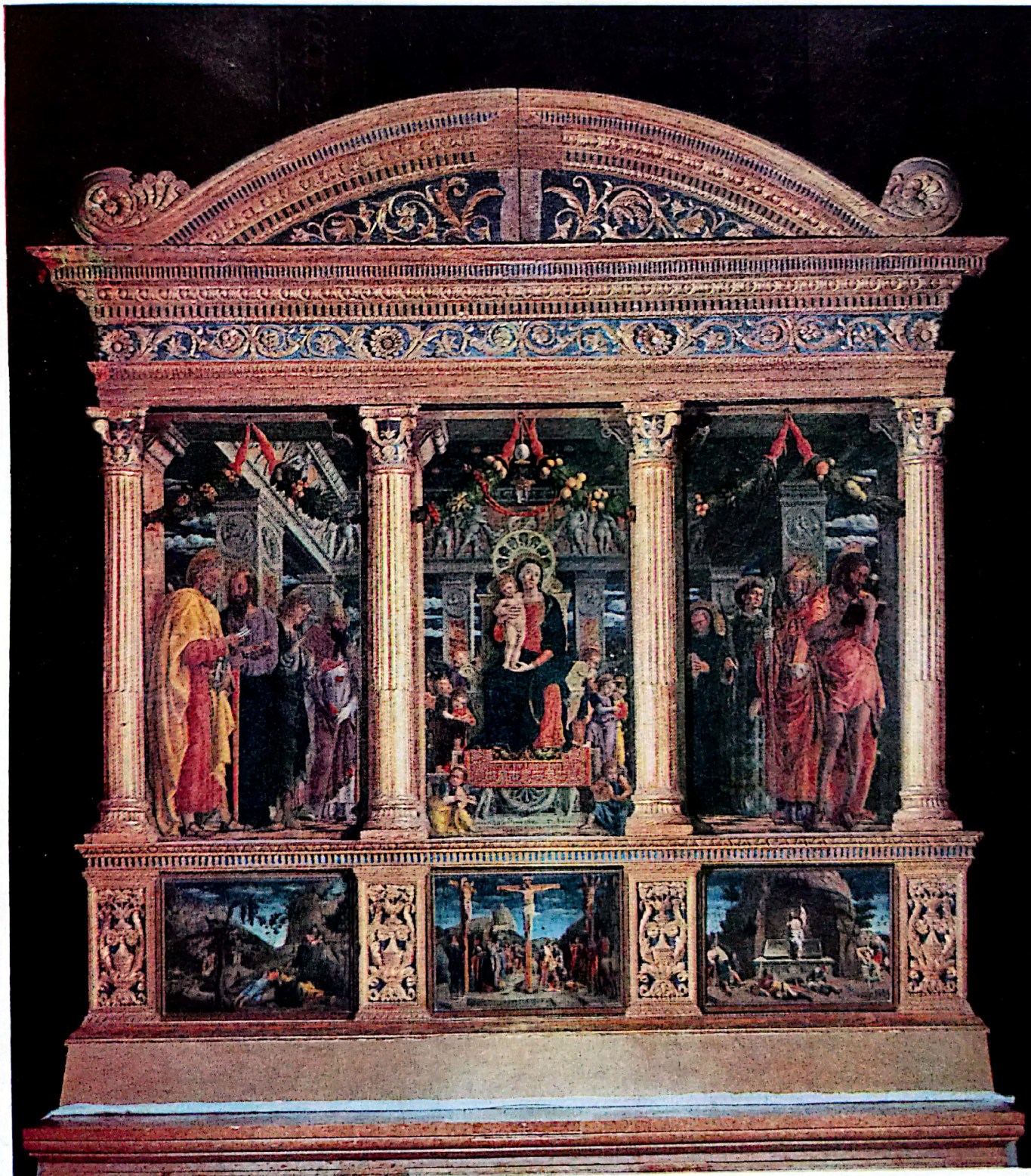


3. Le Martyre de saint Christophe, *détail*

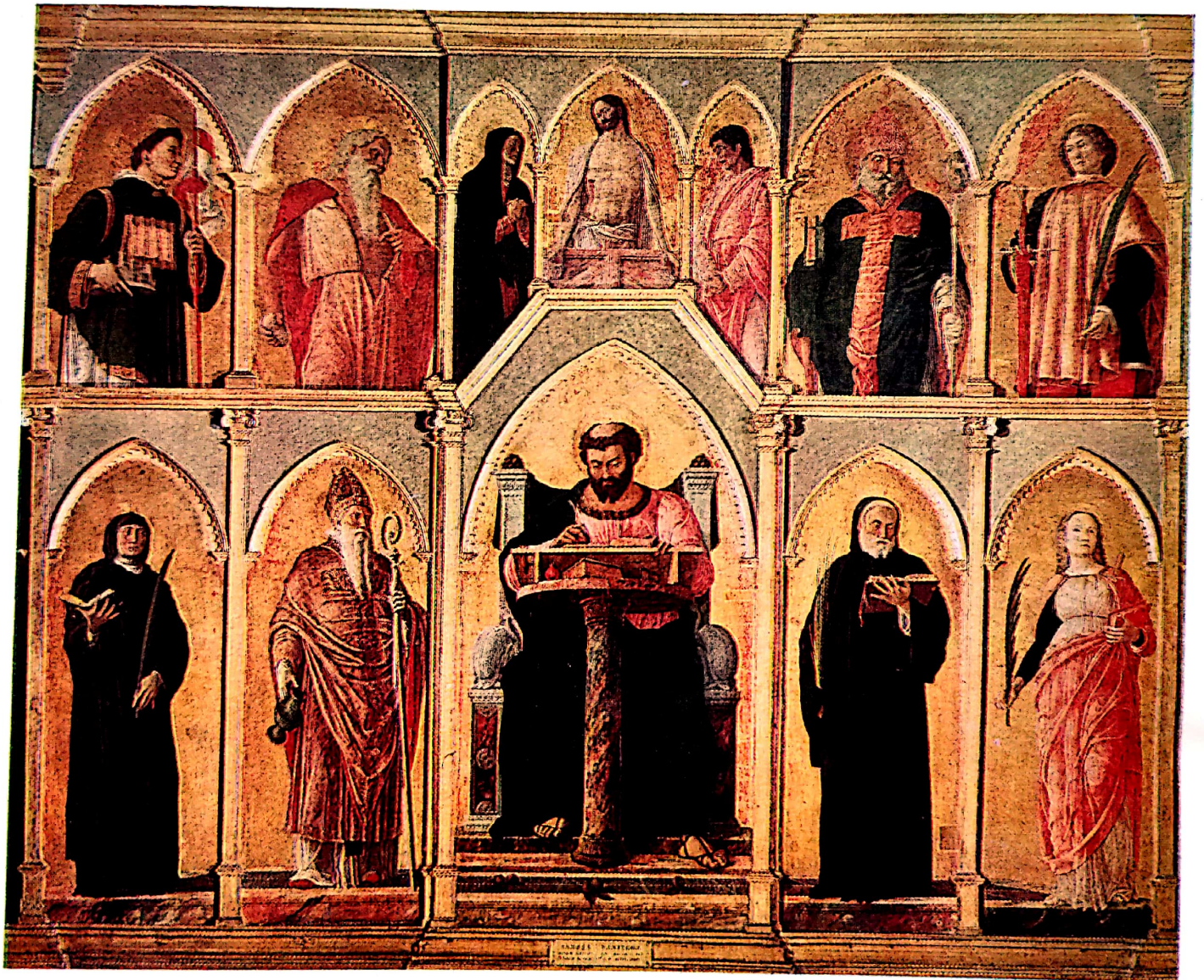




4. Pala di San Zenò, *détail*: La Vierge à l'Enfant
5. Pala di San Zeno



9. Polyptique de saint Luc
10. Polyptique de saint Luc, *détail*: Saint Luc (?)

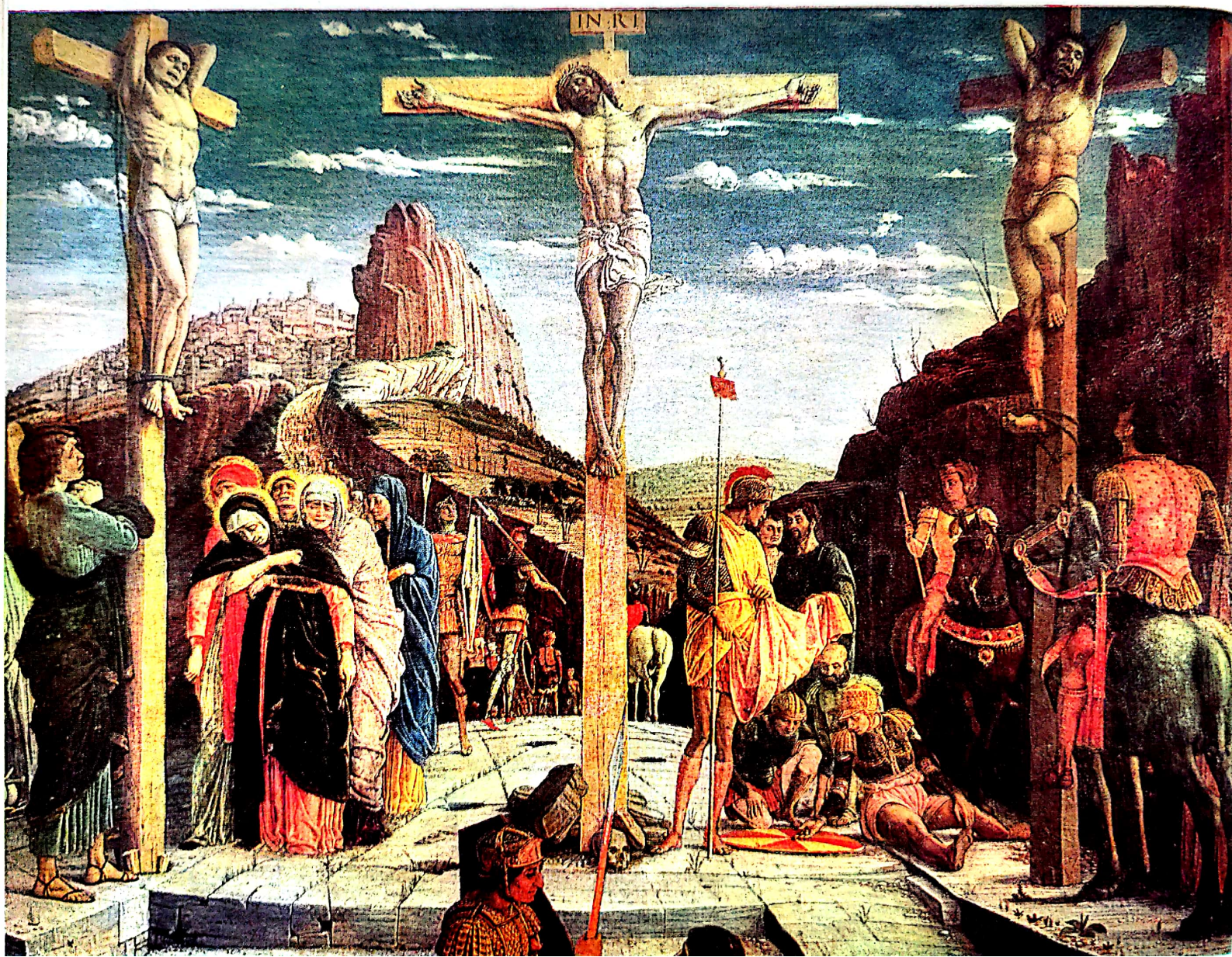


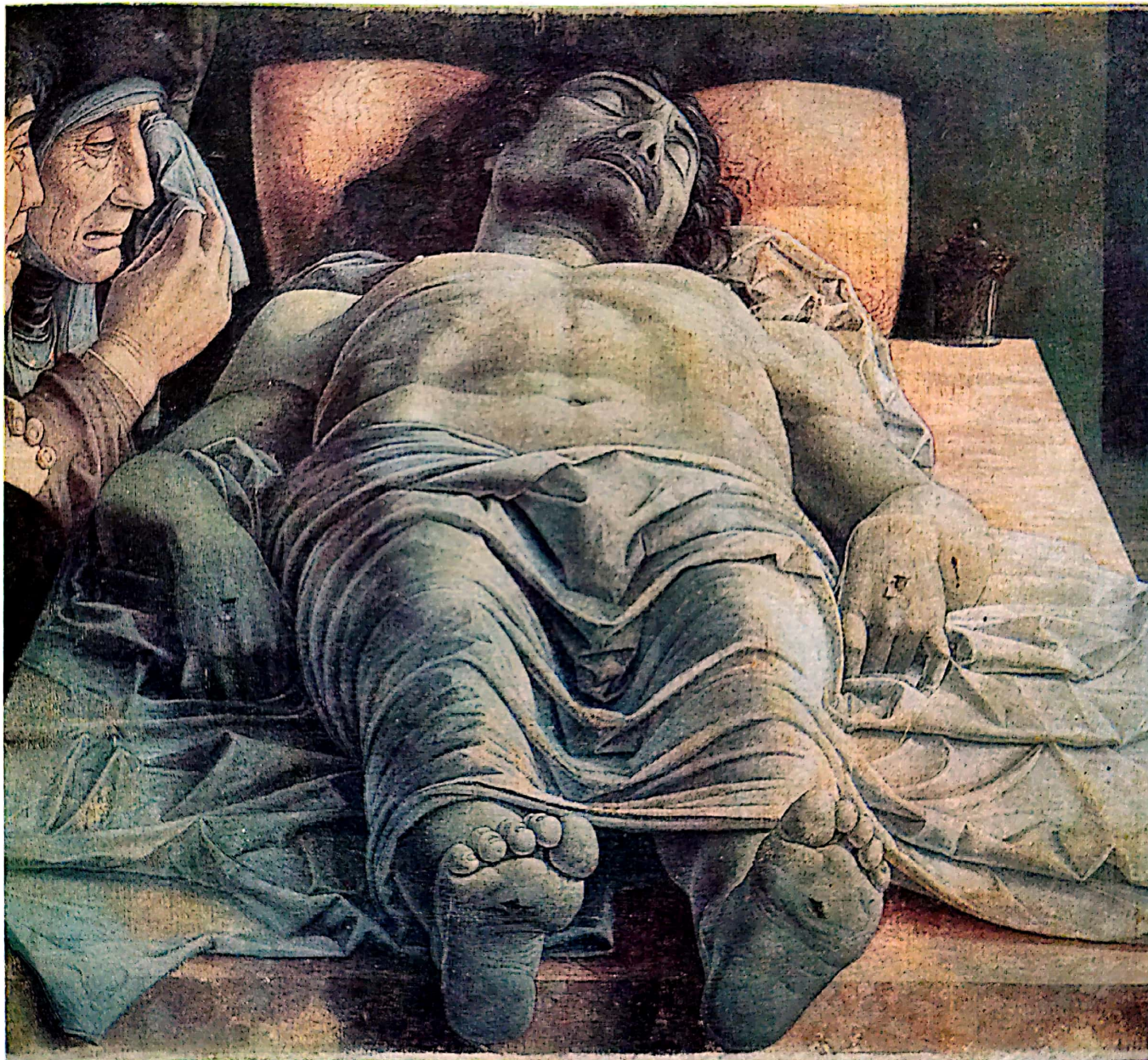






13. Crucifixion

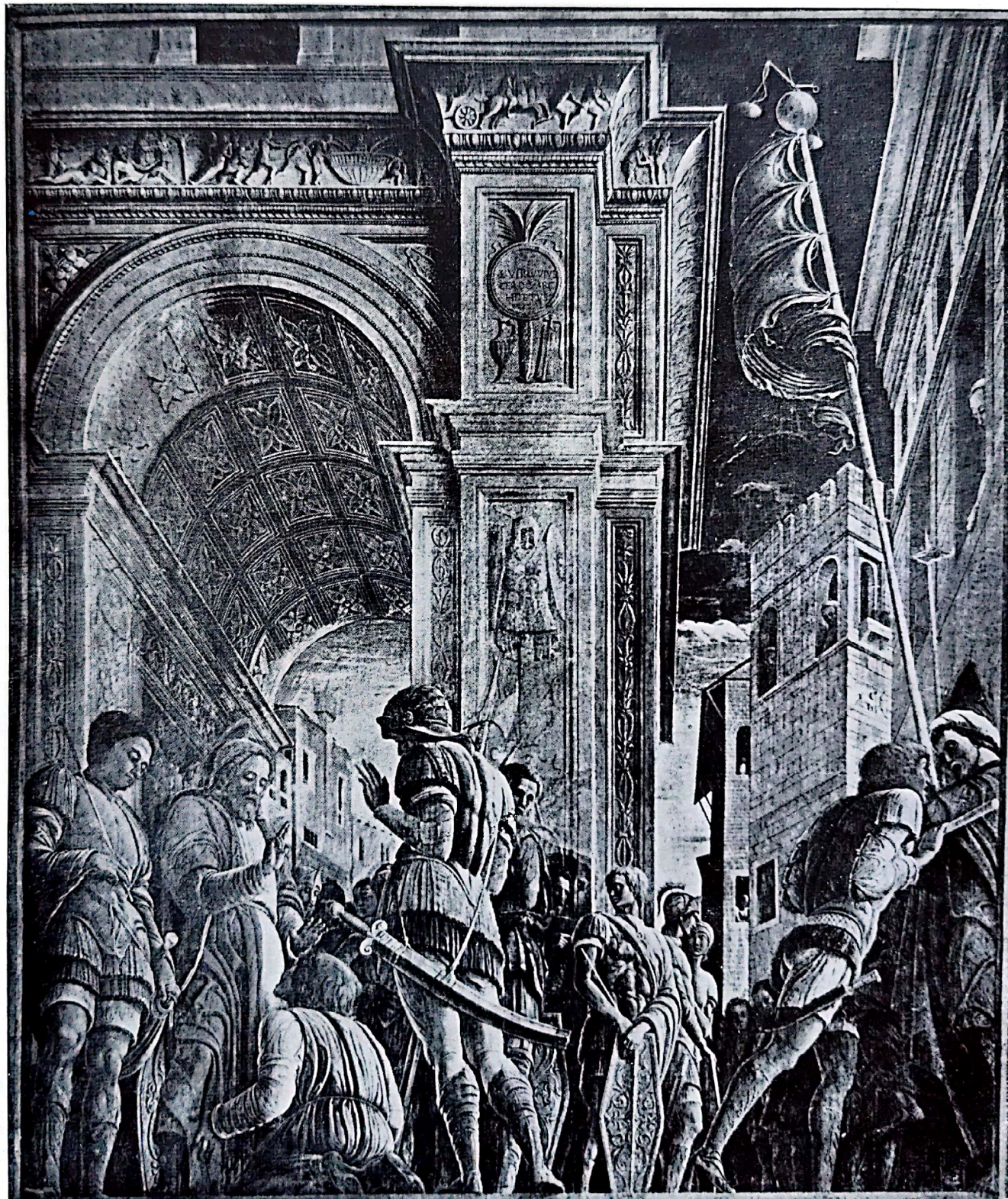


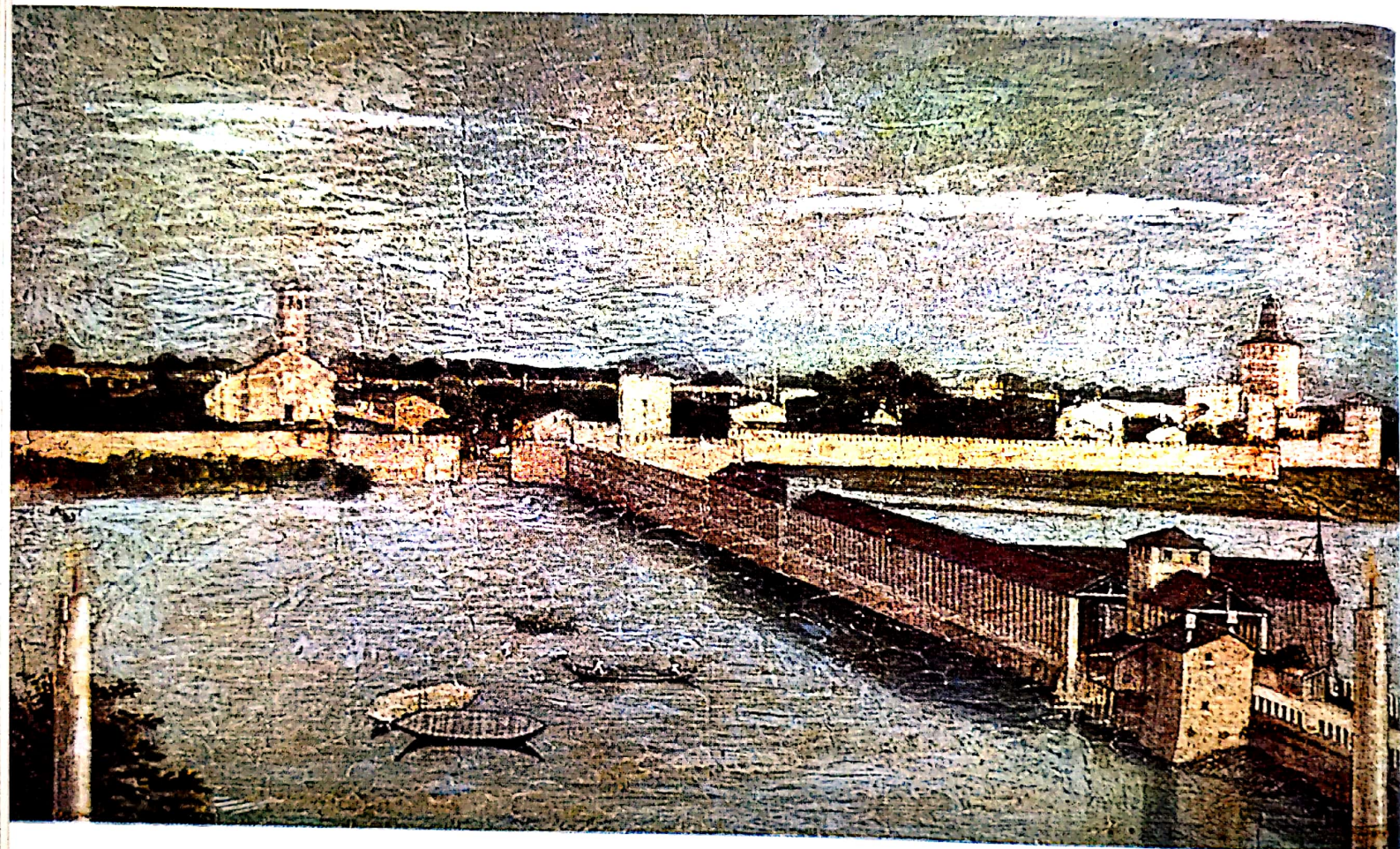


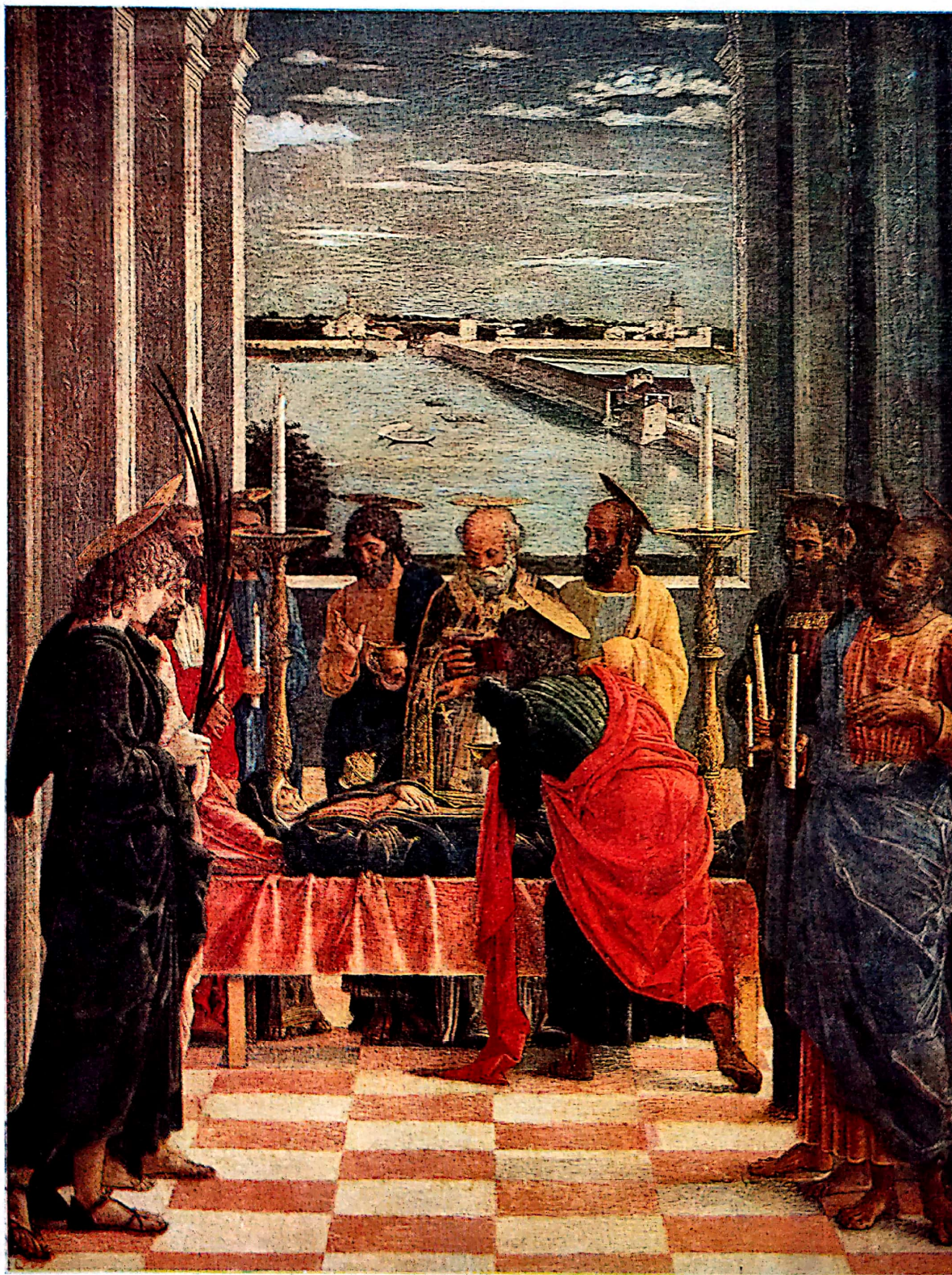


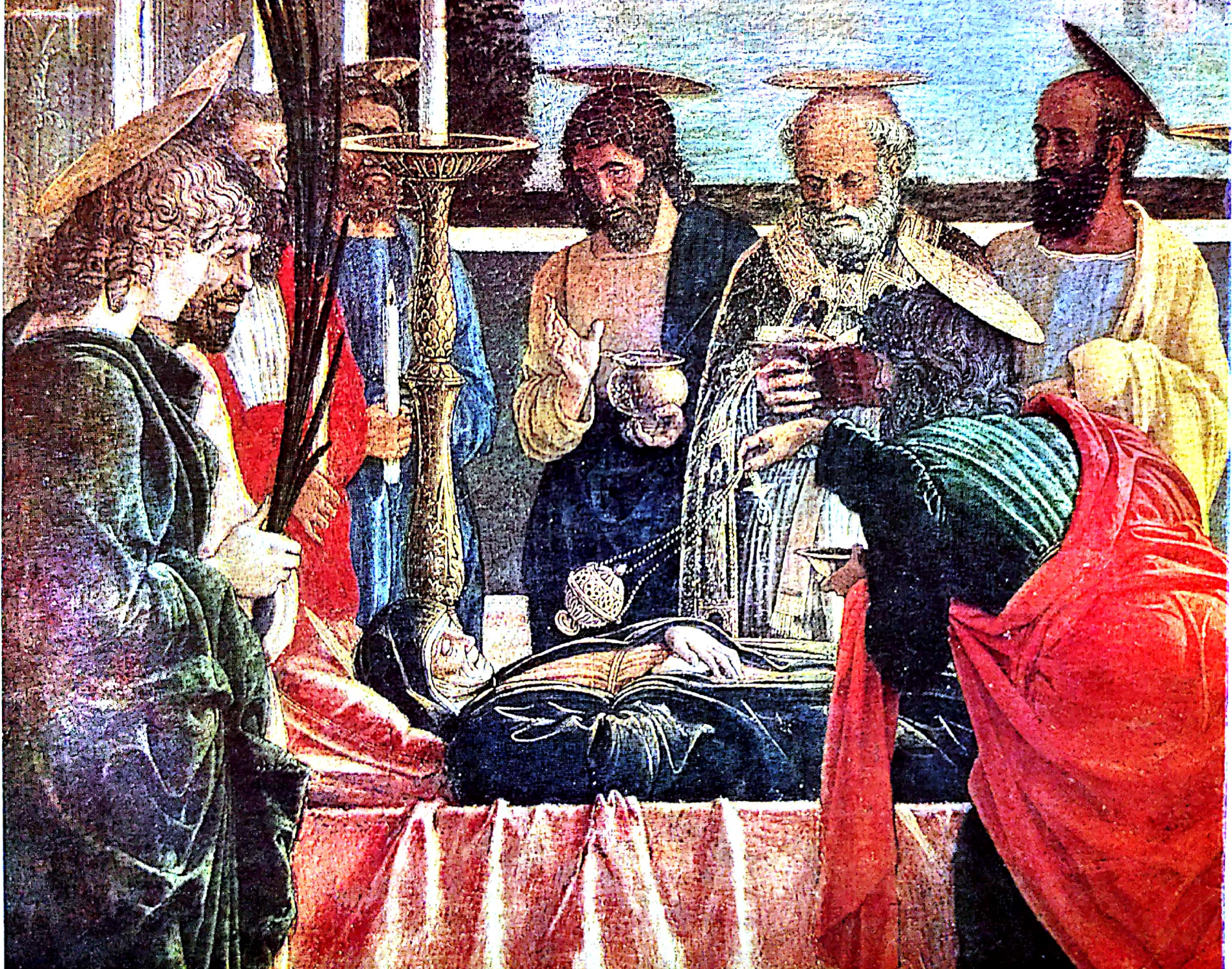




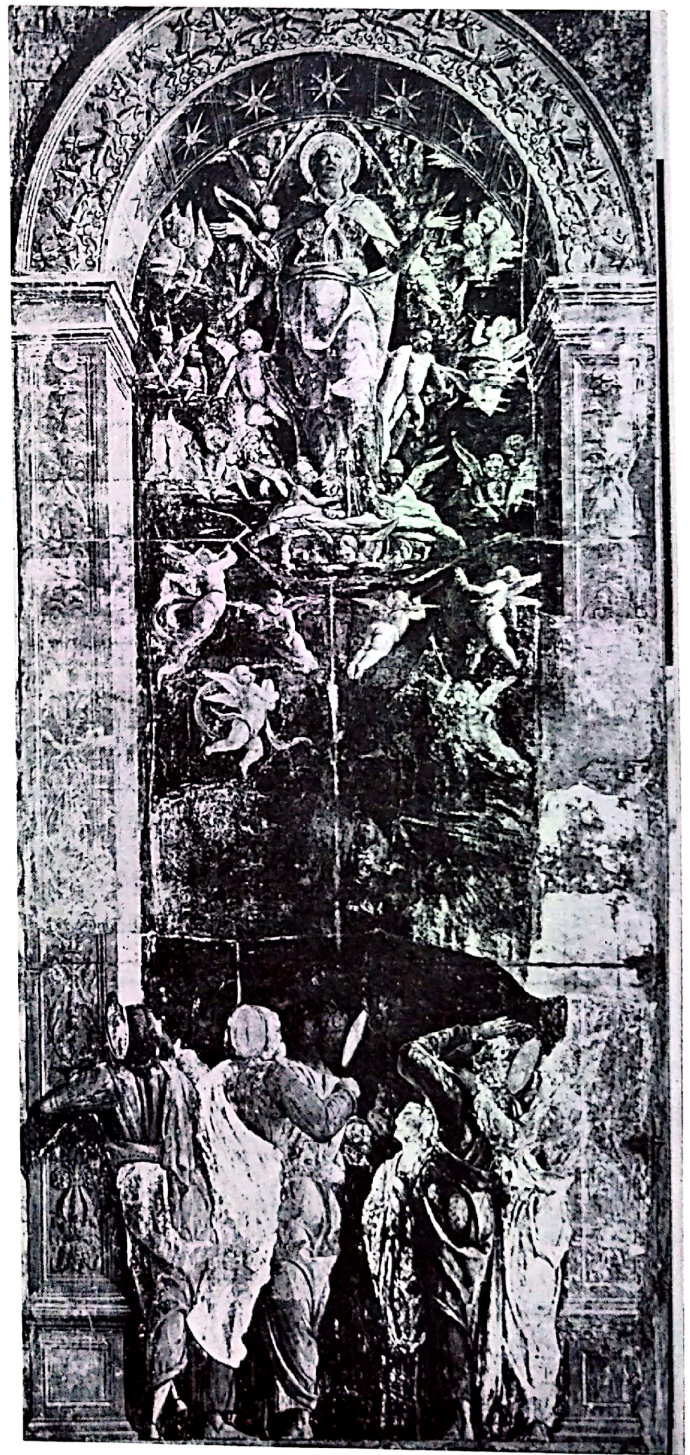


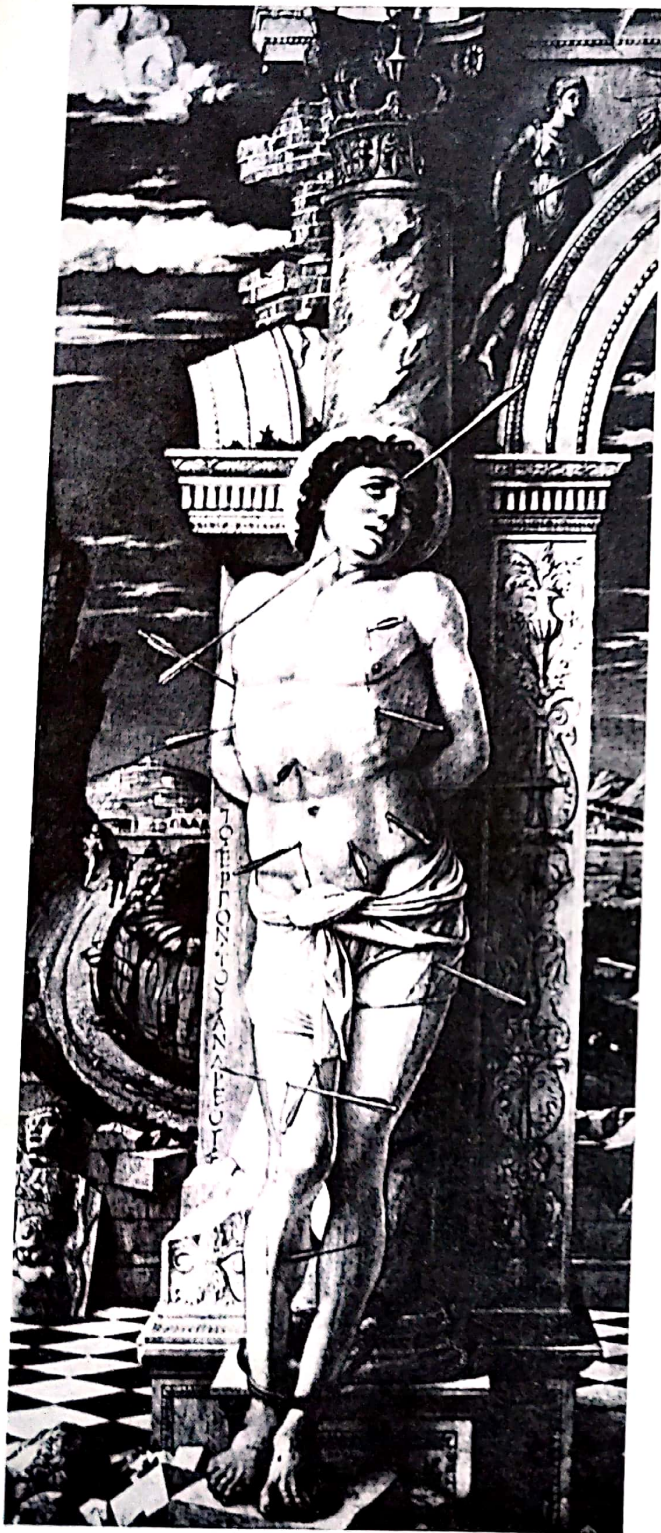




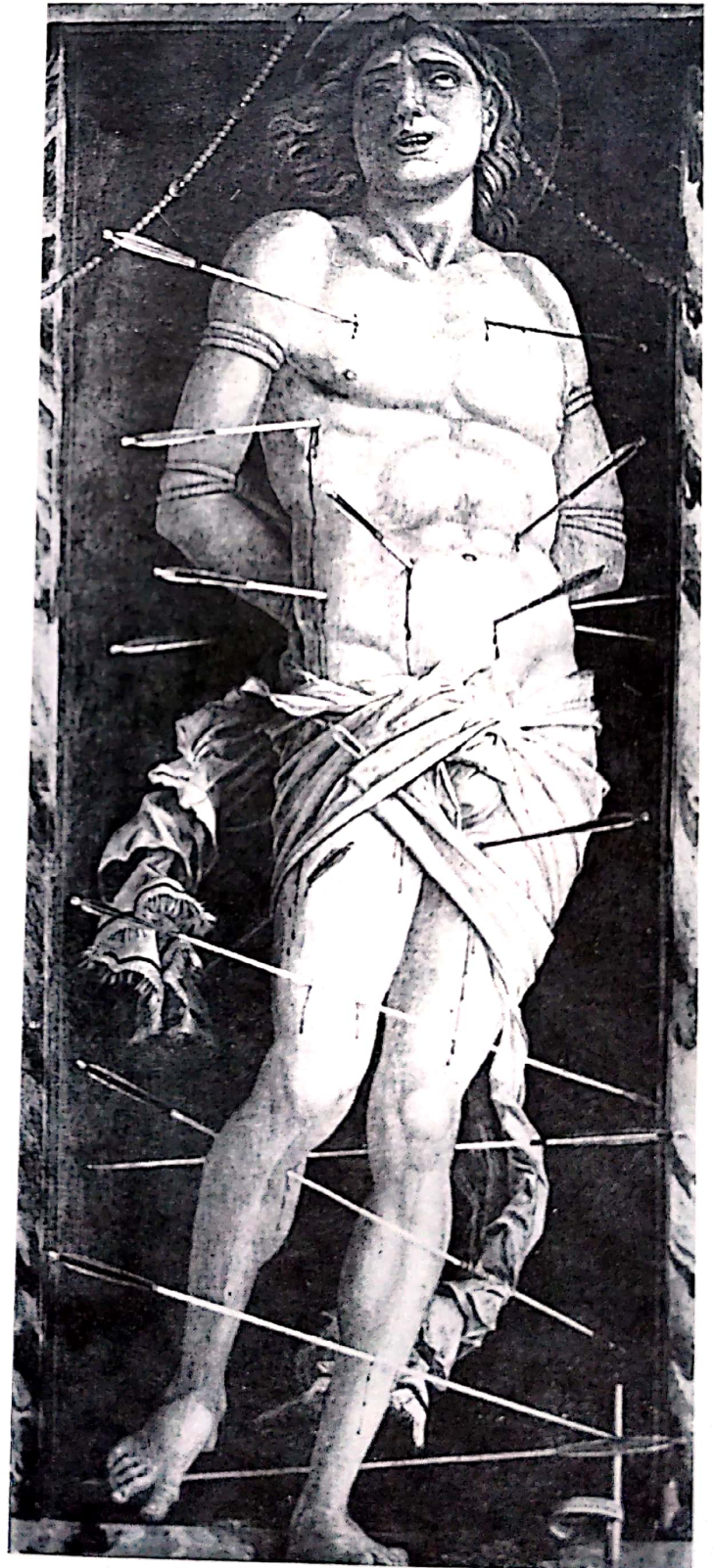


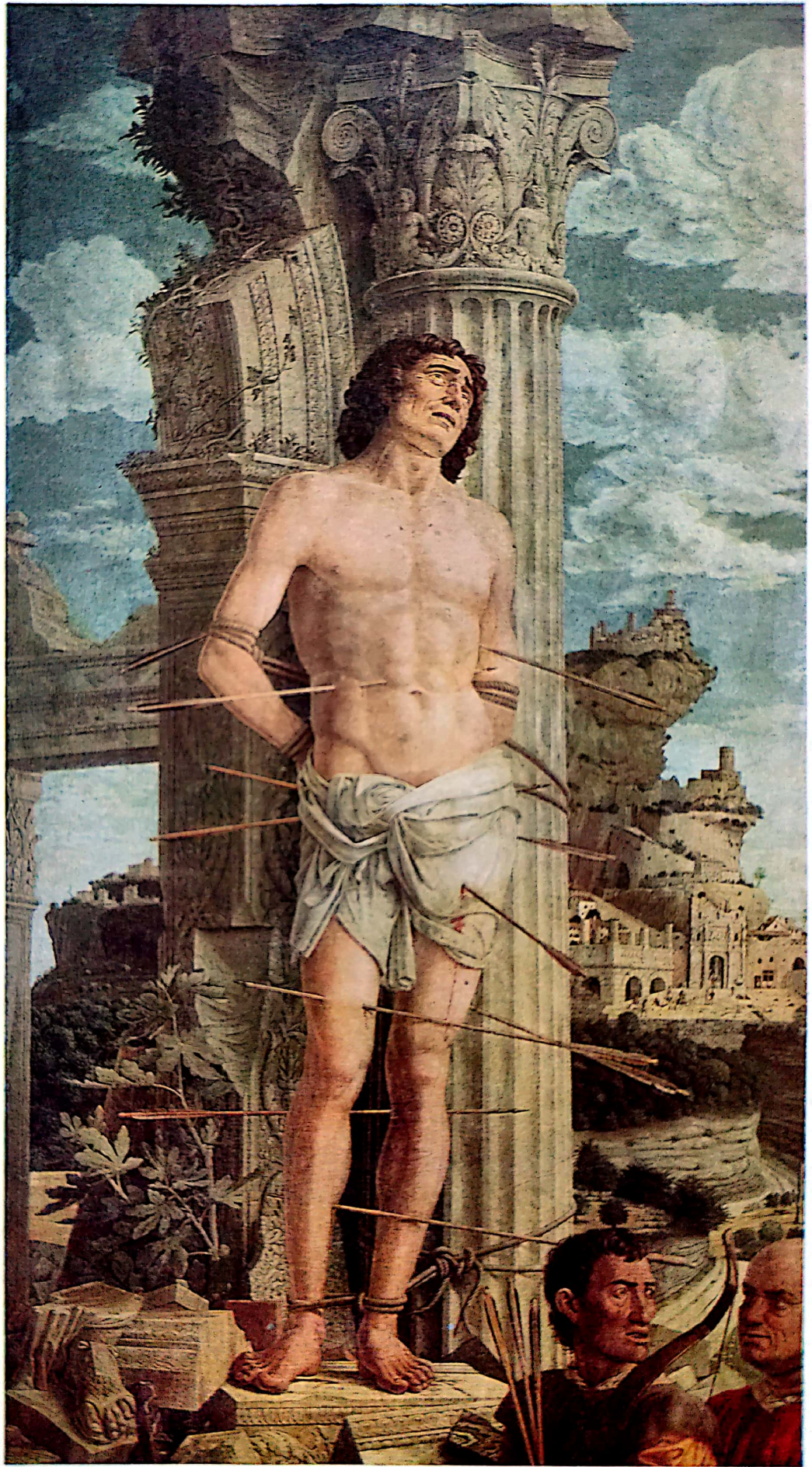
22. Tryptique des Offices — L'Ascension
23. L'Assomption

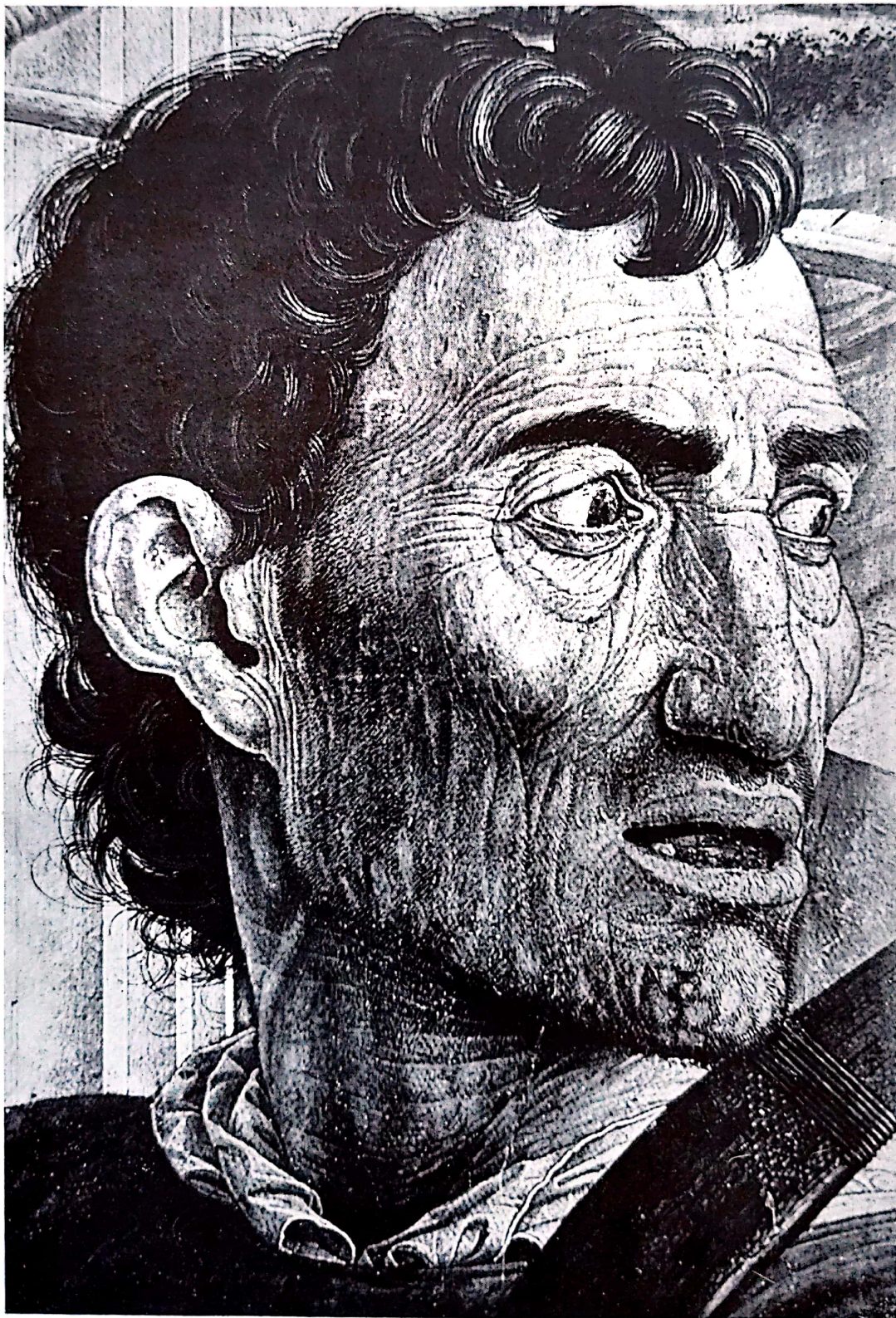




- 24. Saint Sébastien
- 25. Saint Sébastien
- 26. Saint Sébastien d'Aigueperse











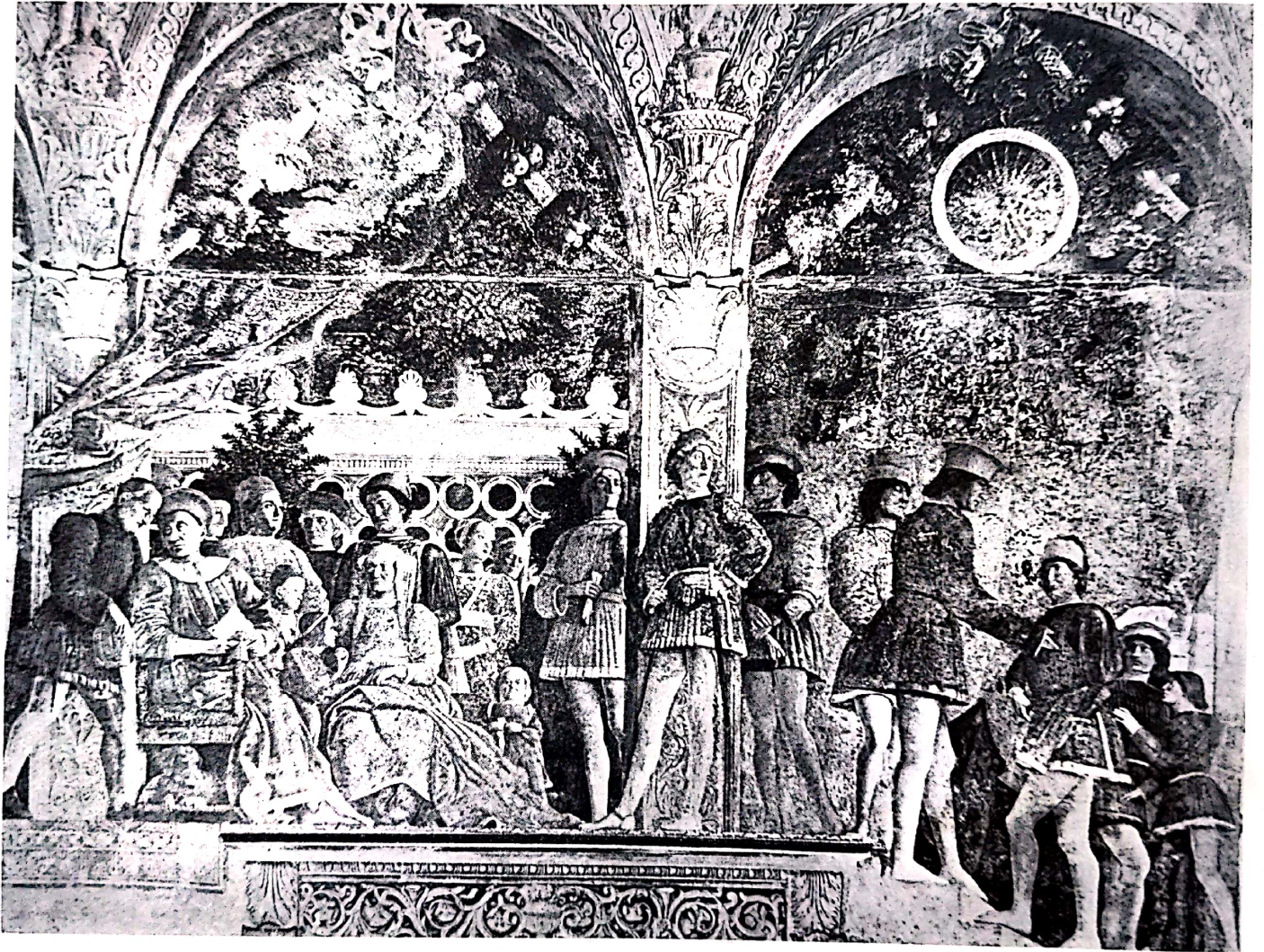


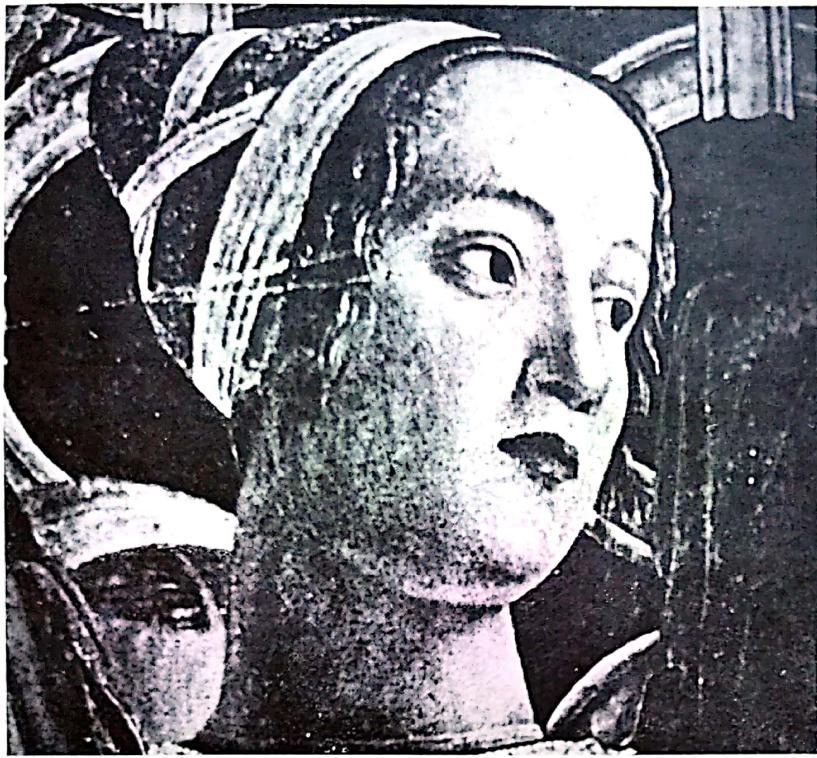


31. Camera degli Sposi, Retour de la chasse, *détail*
 32. Camera degli Sposi — Retour de la chasse









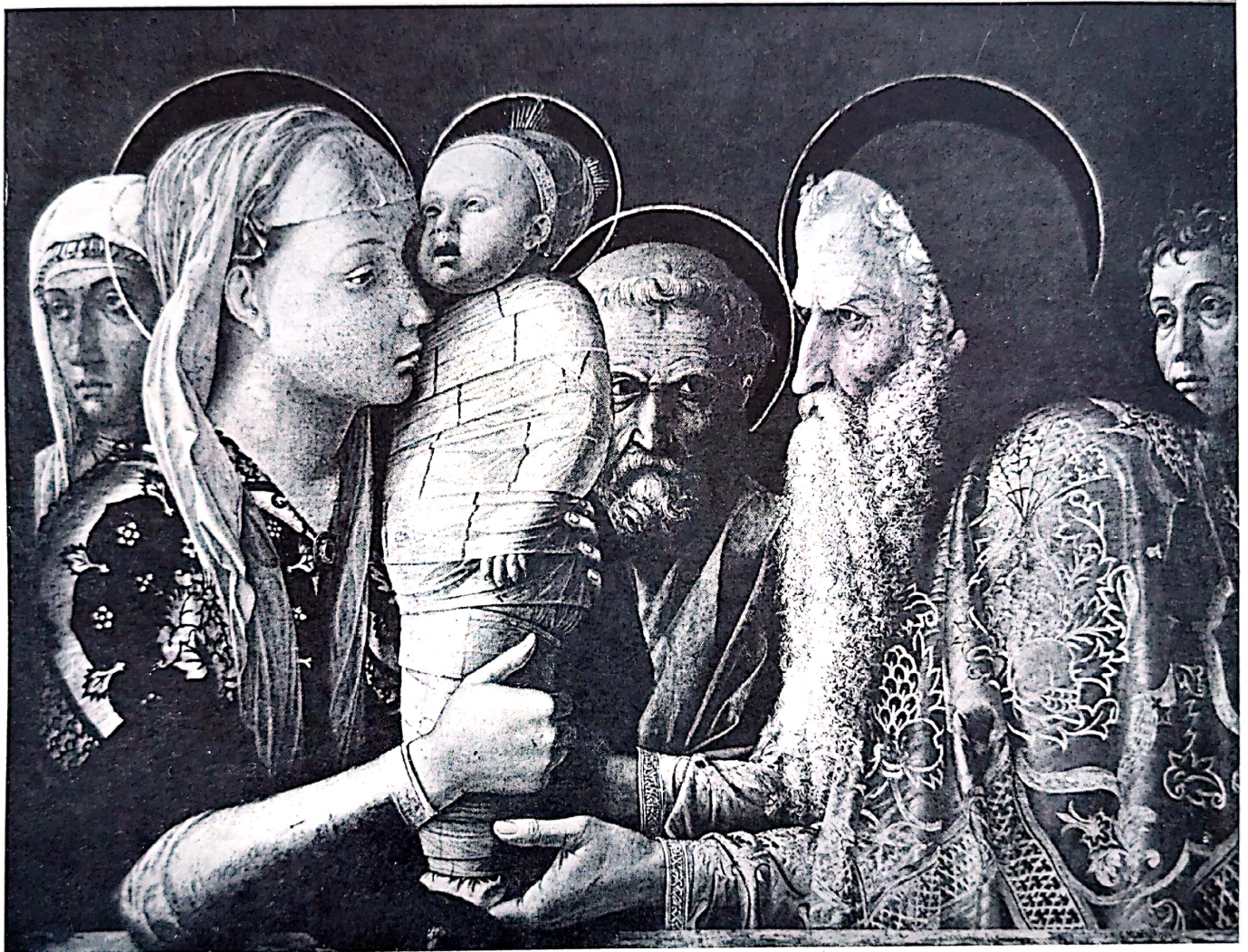
35. Camera degli Sposi — La Cour, *détail*
 36. Camera degli Sposi, *détail*:
 Autoportrait supposé de Mantegna







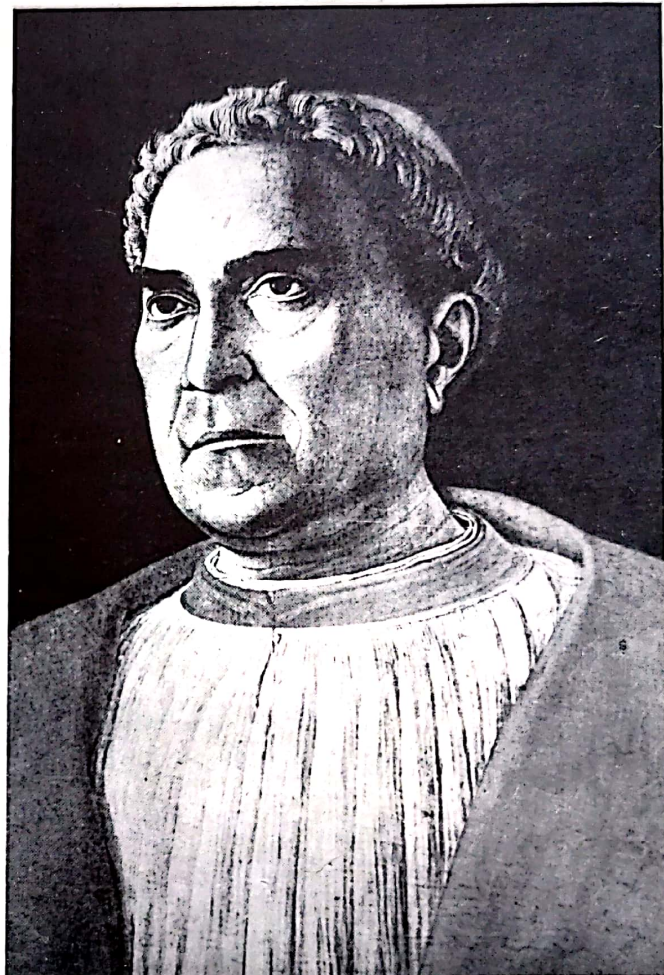
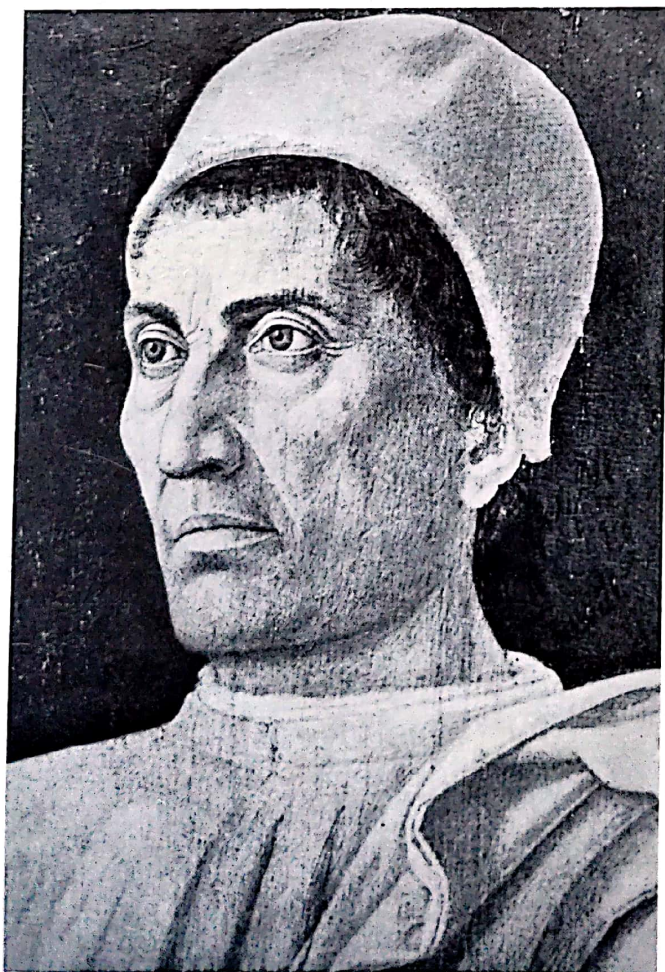


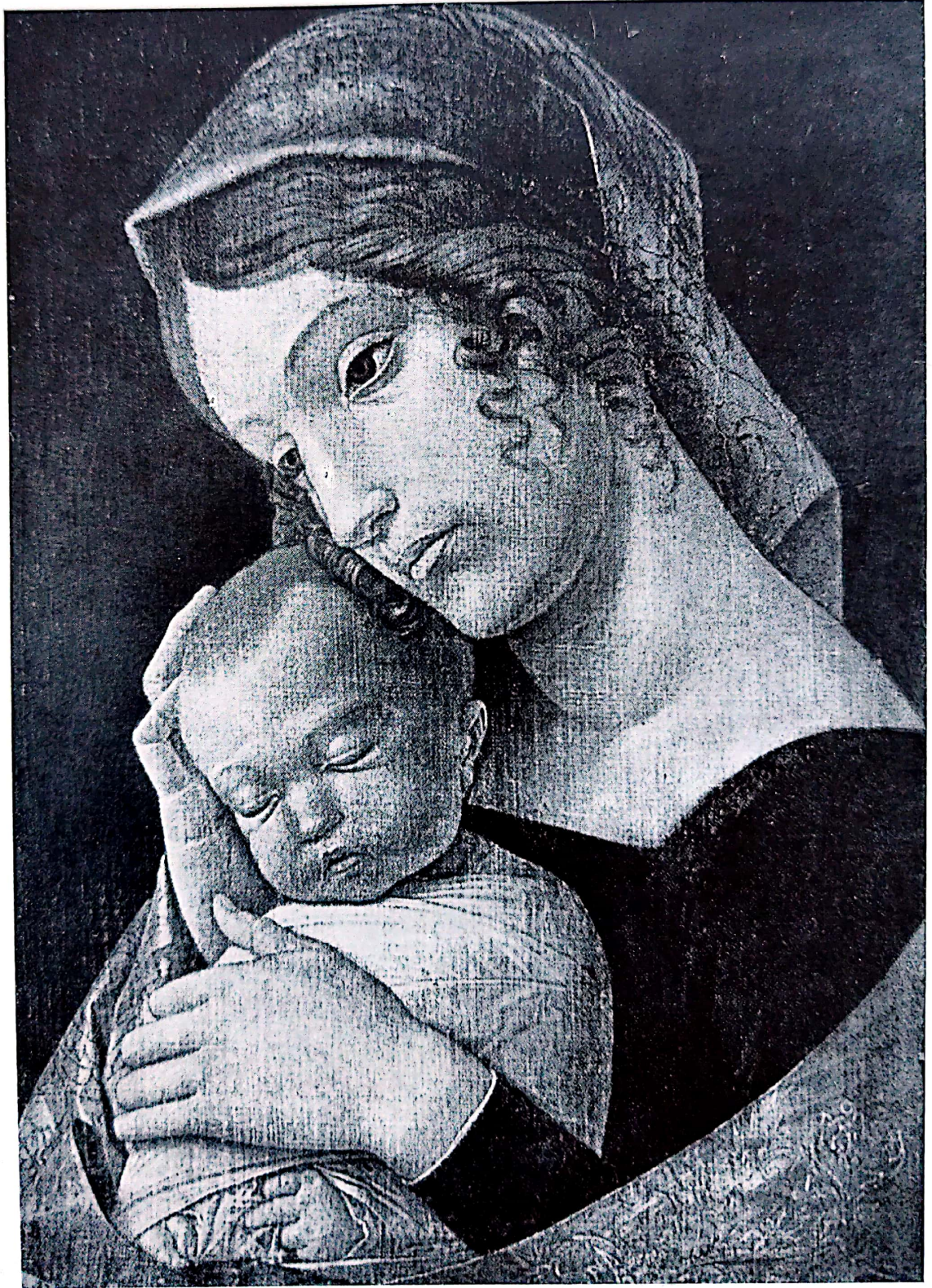




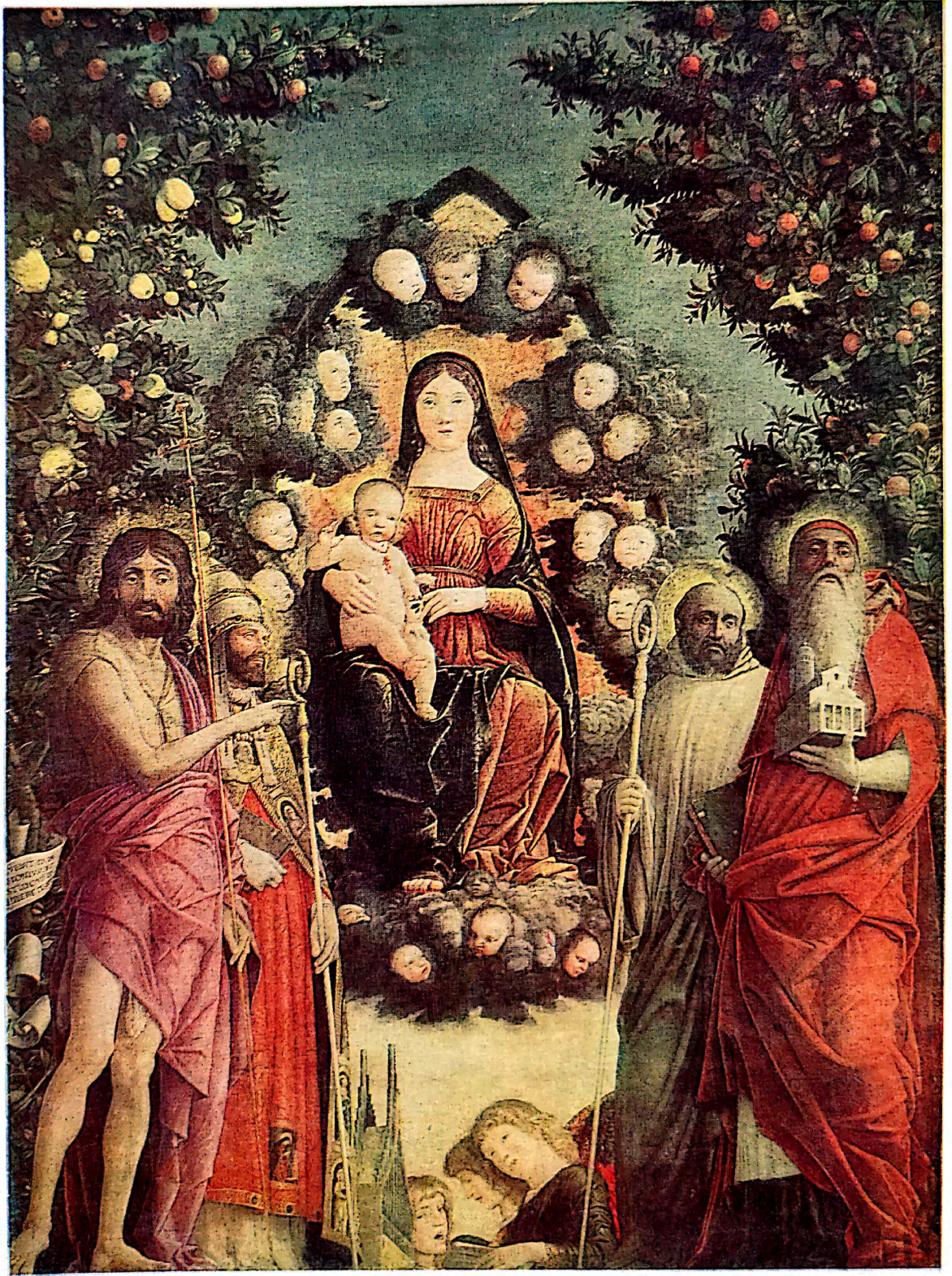


43. Portrait du cardinal Charles de Médicis
44. Portrait du cardinal Ludovico Mezzarota







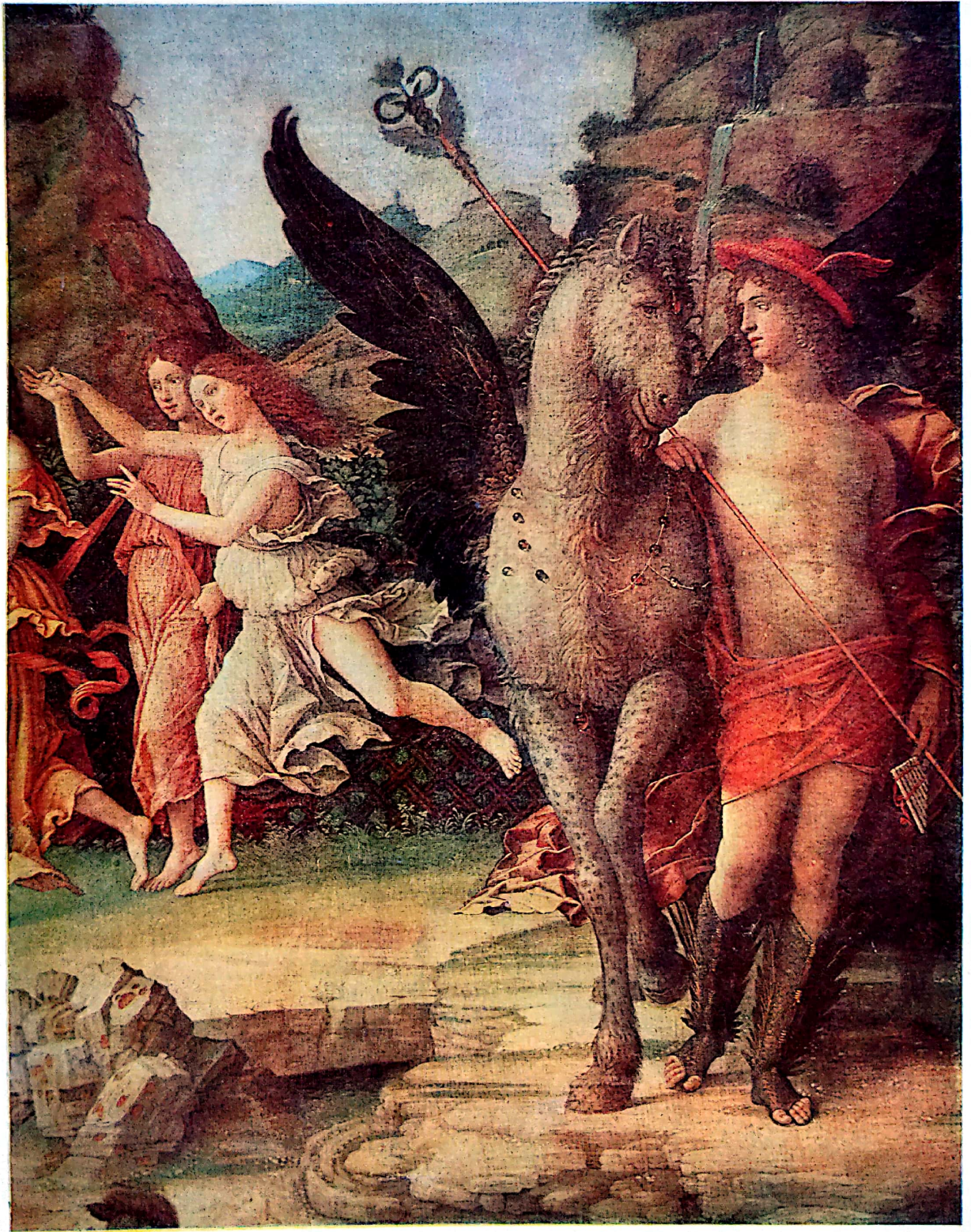


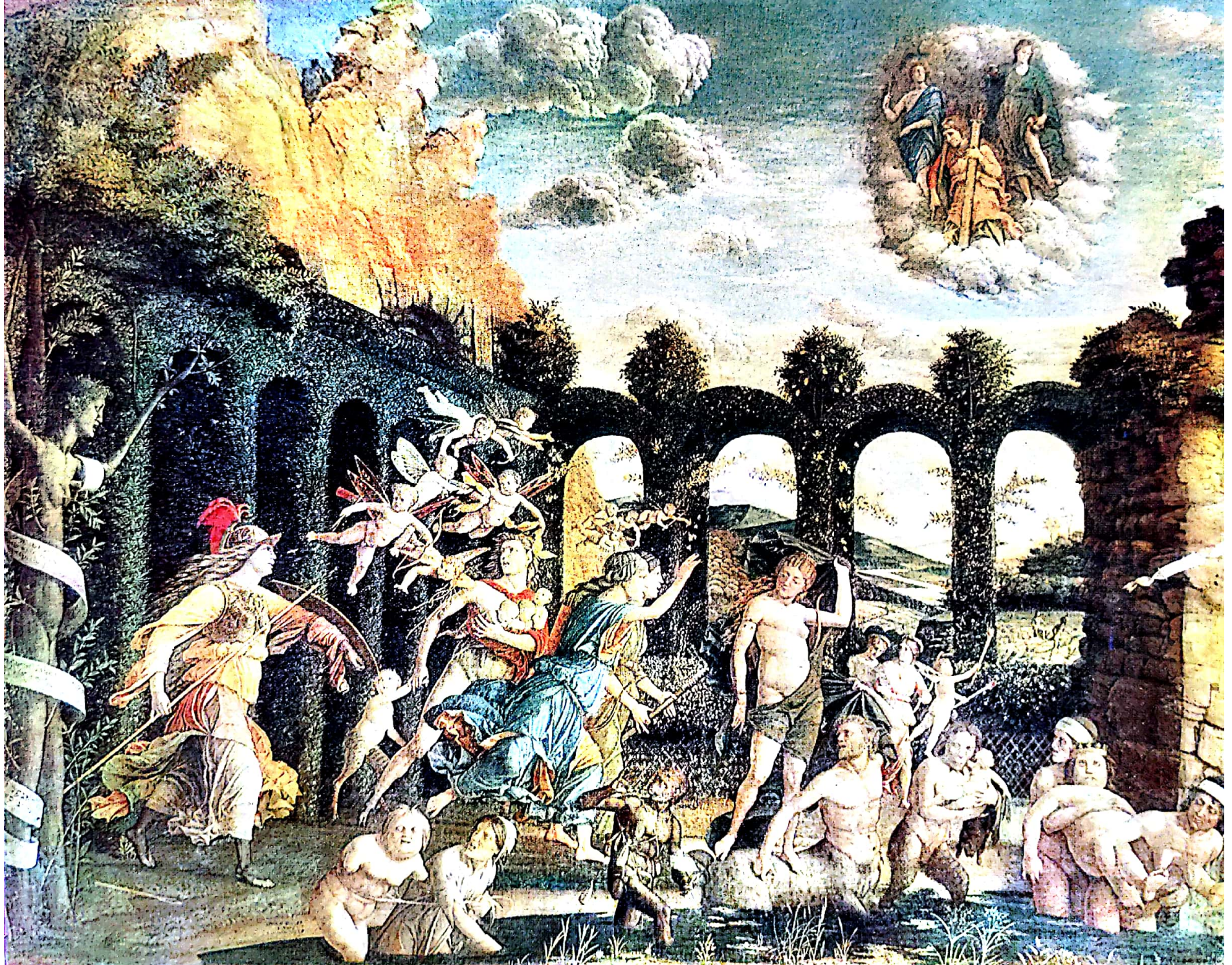




50. Le Parnasse, *détail*: Nymphes dansant

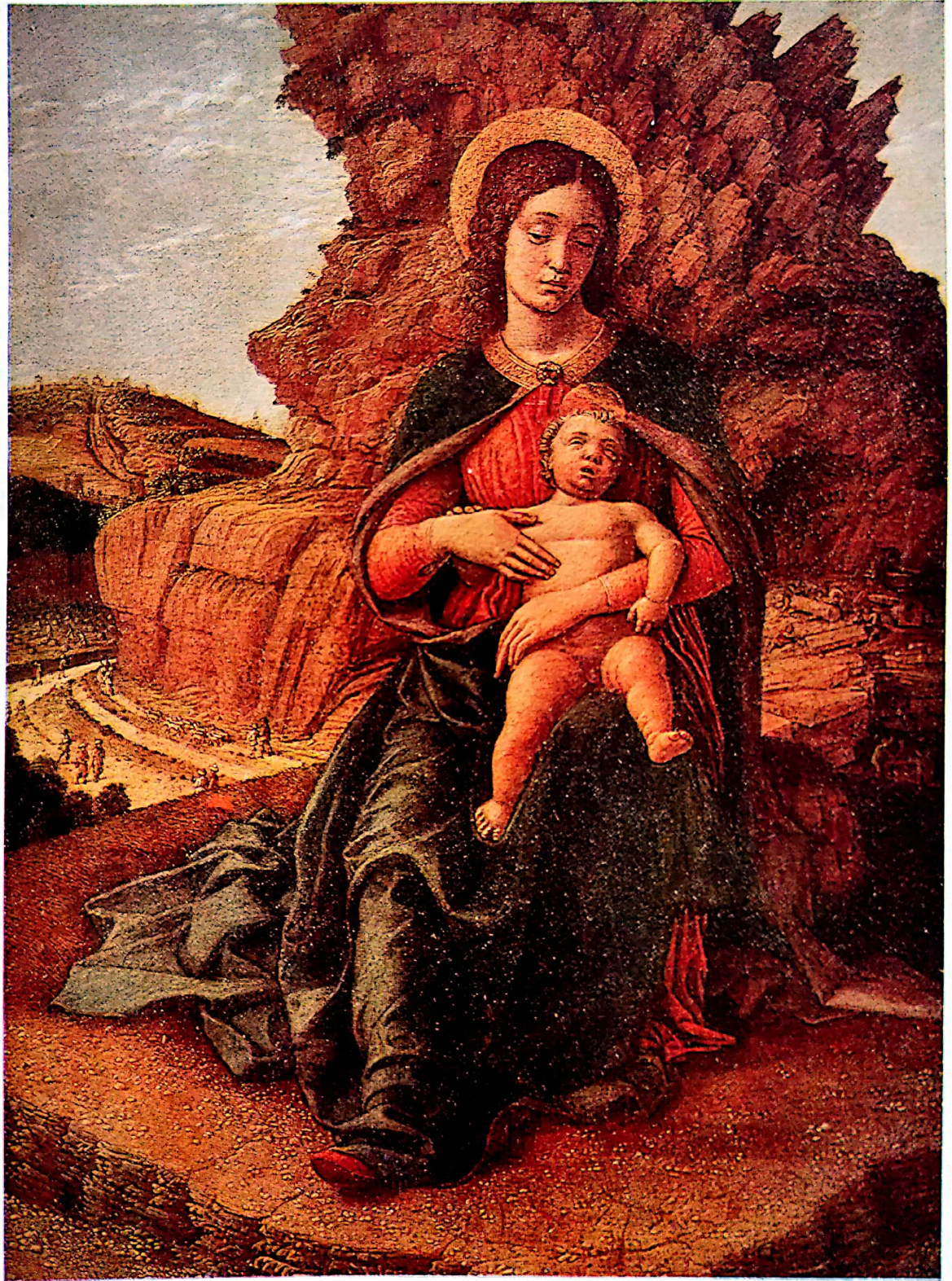












56. La Vestale Tuccia
57. Sophonisbe





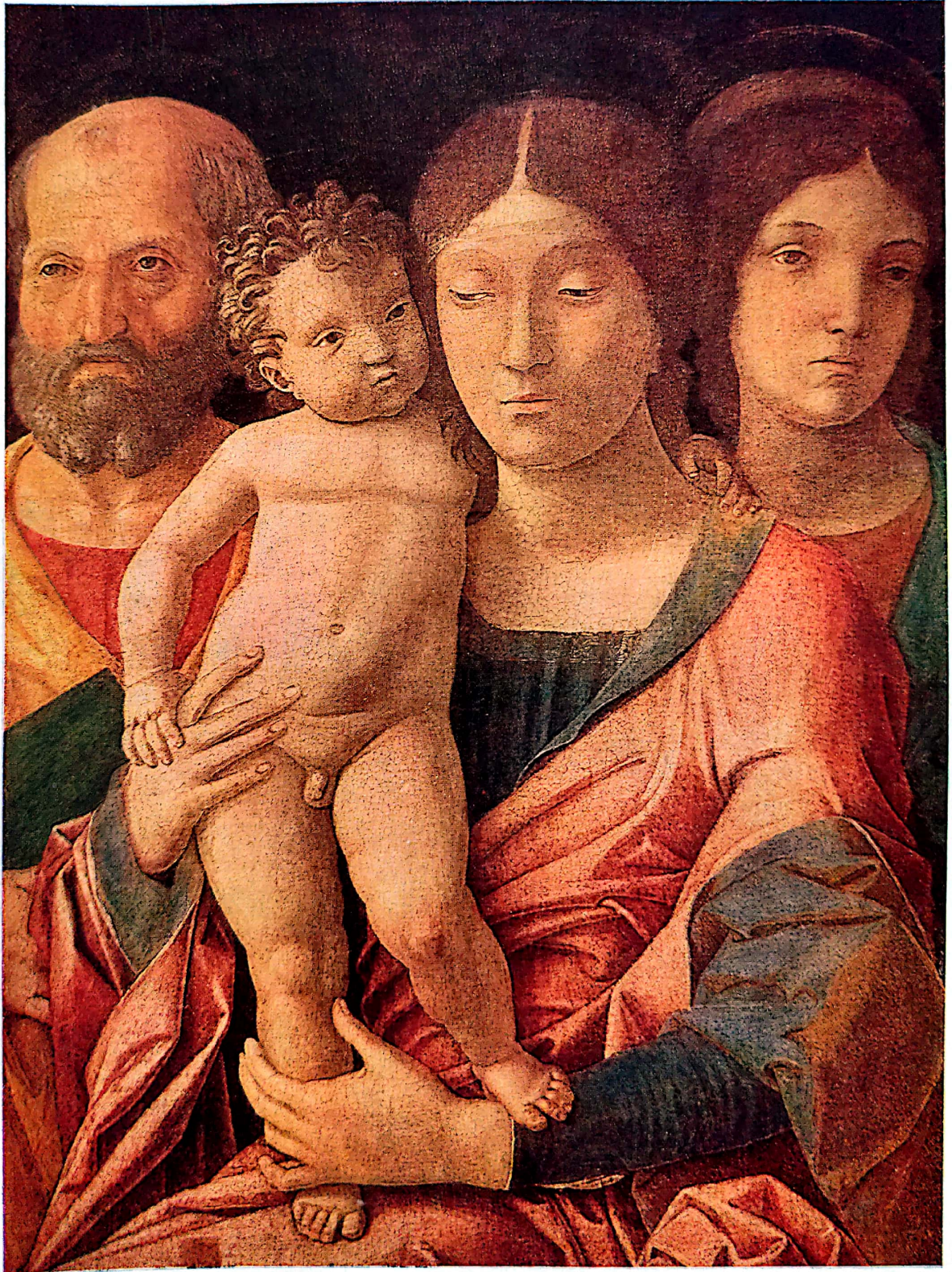


59. Madone de la Victoire
60. Madone de la Victoire, *détail*



61. Vierge à l'Enfant
62. Vierge à l'Enfant





BON À TIRER: NOVEMBRE 1979
PARU: 1980

FEUILLES D'IMPRESSION: 3,5
PLANCHES: 28
TIRAGE: 3000 EX.

ENTREPRISE POLYGRAPHIQUE « ARTA GRAFICĂ »
CALEA ȘERBAN VODĂ, 133
BUCAREST-RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

DANS CETTE SÉRIE

Déjà parus :

COROT
UTRILLO
TITIEN
DUFY
BOSCH
TUCULESCU
PICASSO
L'IMPRESSIONNISME
LE GRECO
MICHEL-ANGE
RAPHAËL
ROUAULT
HENRI ROUSSEAU
CHAGALL
GAUGUIN
VAN EYCK
MANET
CONSTABLE
HOLBEIN
BRAQUE
REMBRANDT
LÉONARD DE VINCI
BELLINI
FRANS HALS
INGRES
MONDRIAN
LA PEINTURE CHINOISE
CLASSIQUE
RENOIR

A paraître :

GEORGES DE LA TOUR
KANDINSKY
BONNARD
WHISTLER
CARPACCIO
TOULOUSE-LAUTREC
GUARDI
DERAIN
PIERO DELLA FRANCESCA
DEGAS
ROGIER VAN DER WEYDEN



LE FONDATEUR de la peinture humaniste de l'Italie septentrionale a commencé à peindre, rempli de ferveur pour l'Antiquité. C'est à travers l'Antiquité qu'il romanisa les formes héritées de Donatello, réduisant la complexité des compositions, tempérant le mouvement. Naturaliste scrupuleux, il voulait néanmoins conférer à la nature sa majesté en la forçant à se mettre à l'unisson des images grandioses de l'Antiquité. Ainsi l'œuvre de Mantegna est faite entièrement de gravité absolue, de profond silence, de maîtrise de soi.

A. VENTURI

ÉDITIONS MERIDIANE